Élie Faure

ISTORIA ARTEI

ARTA MEDIEVALĂ

ARTA MEDIEVALĂ

...vocile păreau că formează toate laolaltă același cîntec, atît de perfect era acordul lor.

DANTE ALIGHIERI

Élie Faure

HISTOIRE DE L'ART

L'art médiéval

© Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris

ÉLIE FAURE

ISTORIA ARTEI

ARTA MEDIEVALĂ

În românește de
IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
București, 1970

Pe coperta :

FRAŢII DE LIMBOURG : *Les très riches heures du Duc de Berry.* (Calendar ; luna iunie, cu Palais de la Cité şi Sainte-Chapelle, fragment)
Miniatură, pe la 1416. Chantilly, Musé Condé.

Prietenilor mei de la U.P. „La Fraternelle“
1905—1909

INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE
1912

În timp ce îndepărtata civilizație chineză își amînă sfîrșitul întorcîndu-se spre propriu-i trecut, în timp ce India răspîndește, spre a-și potoli febra mistică, o nouă religie în Asia, umbra învăluie treptat țărmurile unde înflorise odinioară strălucitoarea și virila tinerețe a lumii occidentale. Fluxul și refluxul, încă de la începutul istoriei, leagănă oceanul de popoare care se întind de la platoul Iranului și pînă pe pămînturile proaspete și sănătoase dinspre Atlantic. Invazii tăcute au acumulat în cîmpiile din nordul Europei rezerve de oameni care vor înnoi inocența popoarelor meridionale, cînd contactul moleșitor cu Asia le va slăbi credința în propria lor inteligență. I-am văzut pe fenicieni aducînd în Grecia și în Italia, o dată cu știința și cu idealul Caldeii și al Egiptului, ecoul indian al bețiilor mistice prin care fiorul sacru al vieții universale a pătruns în ordinea occidentală. Am văzut Grecia, tîrîtă de Alexandru, sădind în sufletul tulbure și obosit al Indiei scînteia inspiratoare. Roma va trebui să sufere la rîndul ei influența senzualismului Asiei cînd îi va aduce acesteia pacea... Mișcarea își încetinește treptat ritmul. Era necesar ca un mare repaos să urmeze cheltuielii de energie din care a ieșit viitorul lumii, și ca natura omului să se închidă în sine pentru a impune spiritului său prea încordat, simțurilor sale

1. Catedrala din Senlis. Portalul central de vest (secolul XII). Învierea Fecioarei, detaliu.

pervertite, uitarea a ceea ce cuceriseră şi dorinţa de a se întoarce la izvoarele lor fireşti.

Din ziua cînd unitatea sufletului grec începe să se disocieze, cînd două curente se conturează în gîndirea filozofilor şi în sensibilitatea artiştilor, cînd Platon şi Praxiteles opun viaţa spirituală materialismului lui Lisip şi al lui Aristotel, din acea zi tinereţea oamenilor a încetat să mai vrăjească lumea. Tendinţele lor antagoniste, raţionalismul care frînge elanul instinctului, senzualismul care moleşeşte voinţa, le îndreaptă, pe amîndouă, către negarea efortului. Şi scepticul şi misticul deschid drumul apostolilor care vin să semene în inima neliniştită a mulţimilor, o dată cu remuşcarea de a fi trăit prea din plin, setea de a răscumpăra impuritatea trupului printr-o asemenea exaltare a sufletului, încît mii de ani le vor fi necesari popoarelor occidentale pentru ca să-şi găsească, într-un nou echilibru, demnitatea.

Monoteismul s-a formulat pentru prima dată cu intransigenţă în doctrina profeţilor evrei, prin fuziunea în curentul spiritualist al metafizicei şi al moralei, prin proiectarea în afara noastră, care sîntem răi şi corupţi, a unui absolut faţă de care avem datoria să ne căim că ne-am născut. Cu începere de atunci, Dumnezeu nu mai sălăşluieşte în această lume, omul nu mai poate ajunge la El decît dincolo de propria sa viaţă. Această pretinsă unitate divină a teologilor introducea în firea noastră teribilul dualism care a fost pentru noi toţi, fără îndoială, şi care rămîne pentru fiecare dintre noi, o încercare indispensabilă. El ne-a făcut să rătăcim de-a lungul veacurilor în căutarea de noi

înşine. El a menţinut timp de o mie de ani în străfundul nostru controversa dureroasă dintre solicitările simţurilor şi obsesia mîntuirii. Dar poate că numai datorită lui ştim că forţa noastră stă în acordul, urmărit în suferinţă şi realizat în bucurie, dintre animalitatea noastră sfîntă şi sfînta noastră raţiune.

Arta — care este tocmai manifestarea cea mai expresivă şi cea mai înaltă a acestui acord şi forma vie care ţîşneşte din dragostea profundă dintre materie şi inteligenţă, pentru a afirma astfel unitatea lor — trebuia să moară o dată cu credinţele naturiste, cînd religiile etice au apărut pentru a nega utilitatea acţiunii sale, îndreptînd umanitatea pe căi opuse celor pe care ea le urmase pînă atunci. Înşişi evreii, care au introdus în gîndirea occidentală spiritul impunător şi steril al pustiurilor, urau şi condamnau forma. Arabii, născuţi din aceeaşi ramură, îşi vor manifesta mai tîrziu dispreţul faţă de ea. A trebuit contactul cu pămîntul european, cu golfurile sale, cu munţii săi, cu cîmpiile sale fertile, cu aerul său dătător de putere, cu formele sale variate şi cu problemele a căror soluţie el o propune spiritului, pentru a smulge popoarele care-l locuiesc, după zece secole de lupte dureroase, de eforturi neîncetat zădărnicite şi reluate neîncetat, din strînsoarea puternică a ideii semite. A trebuit ca India să simtă în însăşi substanţa ideii budiste, tresărind în ea, şi dăruindu-i puterea şi cuceritoarea ei frumuseţe, neîncetata mişcare a fecundităţii şi a morţii care face să freamăte pădurile şi fluviile sale, pentru a-şi umple din nou templele cu cei o sută de mii de zei vii ai săi.

În adîncurile marilor religii morale care au început să tindă la dominația lumii cînd panteismul Indiei vedice și politeismul Greciei eschiliene atinseseră expresia lor cea mai înaltă și cînd pentru ele începuse declinul, își făcea apariția același sentiment disperat al inutilității finale a acțiunii. Omul era pretutindeni obosit de viață, de gîndire, și el își diviniza oboseala întocmai cum își divinizase, pe vremea cînd îi plăcea să acționeze, bărbăția. Resemnarea creștinului, nirvanismul budistului, fatalismul arabului, tradiționalismul chinezului s-au născut din aceeași nevoie pesimistă de a evita efortul. Arabii n-au scăpat timp de cîteva secole de consecințele acestei idei descurajatoare decît pentru că singurul efort cerut de la ei de către profet era un efort exterior, răspunzînd nevoilor esențiale ale vieții lor de nomazi și cuceritori, și pentru că repaosul le era promis în moarte, spre care se năpusteau în galopul cailor lor de luptă, lăsînd popoarelor învinse grija de a munci pentru ei. Chinezii nu scapă de ele decît prin absența lor de idealism și prin spiritul lor pozitiv, a cărui energie se străduie tocmai să împiedice și să încetinească acțiunea. Dar popoarele generalizatoare ale Occidentului, popoarele senzuale ale Indiei nu li se puteau sustrage decît profitînd de însuși repaosul pe care li-l impuneau aceste doctrine, pentru a-și înfige din nou în pămîntul lor rădăcinile instinctului și a reacționa cu toată puterea lor întinerită împotriva spiritului de renunțare pe care discipolii lui Sakia-Muni și ai lui Isus îl treziseră în mulțimile interesate să-i asculte, ascunzîndu-le adevărata față a celor

doi oameni, care au fost numai dragoste şi, prin urmare, numai acţiune.

Acum, cînd religiile etice aparţin istoriei, acum, cînd noi am învăţat că nevoia morală îşi pierde forţa cînd pretinde să anihileze sau să diminueze nevoia artistică, ea reprezentînd doar un aspect al acesteia, sîntem destul de puternici pentru a recunoaşte că creştinismul şi budismul au introdus în lume un admirabil element pasional. În India, la drept vorbind, budismul nu adoptase niciodată, faţă de brahmanism, caracterul de radicală opoziţie pe care creştinismul l-a adoptat faţă de religiile păgîne. El nu era spiritul unui pămînt şi al unei rase, înfruntînd spiritul unui alt pămînt şi al unei alte rase şi provocînd-o la luptă. Se născuse chiar din curentul care îndemna popoarele Indiei să-şi contopească sufletul cu vocile universale, să ceară vocilor universale să le străbată neîncetat sufletul, era o extensiune în lumea morală a formidabilului senzualism care nu putea refuza să asculte chemarea oamenilor cînd le contopea spiritul cu spiritul fiarelor, al pădurilor, al apelor şi al pietrelor. În Occident, dimpotrivă, cotropirea sufletului omenesc de către forţa naturii nu putea lua, în sînul creştinismului organizat ca sistem politic, decît o înfăţişare insurecţională. Şi prin aceasta sufletul creştin a lăsat urme adînci în forma spiritului nostru.

Propovăduind ura faţă de viaţă, creştinismul ne-a sporit puterea de a trăi, cînd evoluţia fatală, economică şi politică, a societăţilor occidentale, le-a făcut să ia contact cu viaţa pentru a-şi adapta organele la noi funcţii şi pentru a asigura nevoilor

lor noi satisfacții. Simțurile noastre tăcuseră o mie de ani, o mie de ani seva umană fusese refulată în inimile noastre, spiritul acumulase timp de o mie de ani, într-o înspăimîntătoare singurătate, o lume de dorințe confuze, de intuiții neexprimate, de febre latente, care au făcut să țîșnească din el iubirea, cînd n-a mai putut-o ține ferecată, ca beția fiarelor captive cărora li se redă libertatea. Nu există spectacol mai măreț în istorie decît această umanitate năpustindu-se asupra formei cu o frenezie sfîntă, pentru a o fecunda din nou.

Aici trebuie căutată originea diferențelor care ni se impun cînd considerăm în ansamblul lor manifestările artei antice și pe cele ale artei medievale, mai ales în India și în Europa de vest. Lumea antică nu interzisese niciodată dragostea pentru formă, ea ajunsese, dimpotrivă, datorită ei, printr-un efort progresiv armonios, continuu, la generalizările filozofice formulate de sculptorii din Atena către mijlocul secolului lui Eschil, Sofocle și Fidias. Egiptul, reținut de teocrație în cadre metafizice din care-i era interzis să iasă, studiase omul în structura sa, definise pentru totdeauna forma umbrei pe care o va proiecta pe pămînt cît timp soarele va străluci deasupra lui. Grecia, eliberată de dogmă, scrutase relațiile care-l leagă pe om de natură, regăsise în volumele și în gesturile formelor vii legile care determină armonia în revoluția artelor, desfășurarea profilurilor terestre, mișcarea de retragere și de înaintare a mărilor. Raporturile pe care le creează de la om la om durerile trăite împreună, speranțele prea mult timp amînate, bucuria eliberării simțurilor după secole de ascetism

și de constrîngere fizică și morală, îi era dat Evului Mediu occidental să le facă să treacă în formă, de-a valma, cu o explozie de beție materială care stabilește între el și Evul Mediu indian o corespondență obscură și magică. India brahmană simțea trăind în ea sufletul lui Buda, după cum Europa gotică, tîrîtă de nevoile sale sociale, a simțit retrăind timp de un secol în ea, împotriva teologilor, împotriva conciliilor, împotriva Părinților Bisericii, sufletul iubitor, sufletul artist și milostiv al lui Isus.

Dar fie că trezirea senzualității oamenilor a luat, ca la creștini, un aspect revoluționar, fie că și-a găsit, ca la indieni, hrana atît în pasiunea morală a lui Sakia-Muni, cît și în febra panteistă a lui Brahma, fie că s-a manifestat, împotriva spiritualismului islamic însuși, prin elanul moscheelor berbere, prin broderiile lor de metal și de lemn, prin giuvaerurile nenumărate ale picturii persane, fie că a încercat în chinuri să scape de strînsoarea înspăimîntătorului coșmar al aztecilor, pentru a aduna bucățile de carne tăiate în fața lor, fie că apare în răbdarea chinezilor de a face viabile, prin intermediul formei, entitățile în care se fixează echilibrul lor moral, pretutindeni în Evul Mediu popoarele ignoră scopul real pe care-l urmăresc, pretutindeni cucerirea vieții universale se săvîrșește sub pretextul religiei, totdeauna cu sprijinul literei dogmei, totdeauna împotriva spiritului acesteia. De aici accentul prodigios de libertate confuză al artei Evului Mediu, năpustirea ei nestăvilită și fecundă în cîmpurile senzației, nepăsarea ei față de limbajul vorbit, cu condiția ca acest limbaj să exprime ceva, amestecul

dezordonat de sentimente țîșnind din contactul sufletului cu lumea, cu forța nudă a instinctului. Căutarea filozofică care imprimă întregii arte antice drumul său către armonia formală devine inutilă aici prin ancora dogmei care lasă, în afara ei, simțurile întinerite și fără opreliști, libere să se satisfacă, iar iubirea universală să refuze controlul voinții umane. Admirabila logică a meșterilor francezi din Evul Mediu se străduie să realizeze un obiect mai întîi practic, și deși arabul înalță deasupra deșertului imaginea abstractă a spiritului, el umple cu trandafiri și cu femei răcoroasele sale Alhambre. Nemuritorul Dionisos a recucerit pămîntul, împletind febra sa senzuală cu iubirea lui Buda, cu blîndețea lui Christ, cu demnitatea lui Mahomed, și cînd Prometeu, prin Comuna occidentală, renaște alături de el, Prometeu se ignoră pe sine, el este, de asemeni, stăpînit de beția mistică. Evul Mediu a recreat cunoașterea împotriva zeilor pe care-i adora.

Această cunoaștere mortală se creează totdeauna împotriva zeilor, chiar cînd acești zei exprimă, ca zeii din Olimpul grec, legile care trebuie înțelese pentru a ajunge la ea. O inevitabilă confuzie s-a făcut în noi, între pretextul credințelor noastre și adevăratul lor sens. Din totdeauna, am văzut arta și religia urmînd același drum, arta acceptînd să se miște aproape exclusiv între digurile simbolismului religios și să-și schimbe înfățișarea de îndată ce un zeu îl înlocuiește pe un altul. Nu ne-am întrebat niciodată de ce toate religiile, chiar cînd se combat între ele, se exprimă în forme care le supraviețuiesc în mod constant, timpul sfîrșind totdeauna prin

a le determina acordul şi necesitatea. Nu ne-am întrebat niciodată de ce cele mai frumoase creaţii ale artiştilor nu coincid totdeauna cu momentele cele mai intense ale exaltării religioase, de ce aceeaşi religie păstrează adesea tăcerea în timpul tinereţii sale şi nu se exprimă uneori decît cînd se apropie de declin. Nu ne-am întrebat niciodată de ce sculptorii francezi nu şi-au întipărit dorinţele în piatra catedralelor decît după mişcarea de revoltă care va asigura viaţa Comunei împotriva opresiunii preotului şi a seniorului, de ce semnele de descurajare au apărut la ei tocmai într-un anume secol, al XV-lea, cînd credinţa catolică a cunoscut un moment de maximă febră şi înflăcărare. Nu ne-am întrebat niciodată de ce India şi-a contopit zeii contradictorii în aceeaşi explozie de beţie senzuală, de ce Islamul, care a păstrat pînă în zilele noastre intransigenţa fanatică de acum zece secole, îşi lasă moscheele să cadă în ruină şi nu mai clădeşte altele, de ce artistul chinez face parte uneori din trei sau patru secte diferite, în timp ce artistul japonez dă aproape totdeauna impresia că nu aparţine nici uneia, de ce europeanul ridica altare unui zeu al milei în clipa în care aztecii îşi scăldau zeii în sîngele victimelor umane. Nu ne-am întrebat niciodată dacă nu cumva popoarele dau credinţelor forma senzaţiilor lor.

Avem, aşa dar, în ceasurile noastre de virilitate, o nevoie tot atît de imperioasă de creaţie artistică ca şi de hrană şi de dragoste, şi care tîrăte după sine, în mişcarea sa triumfală, credinţele noastre, de vreme ce înseşi popoarele cărora teologii şi filozofii le vorbesc despre nean-

tul final al efortului creează, de vreme ce poeții lor cîntă, în termeni creatori de viață, zădărnicia acțiunii noastre. Creștinismul este pesimist, islamismul este pesimist, panteismul este pesimist, dar ce-are a face ! Creștinul face să țîșnească din pămînt o pădure sonoră de bolte, de ferestre și de turnuri, musulmanul întinde umbra răcoroasă a cupolelor sale peste incurabila-i inerție, indianul spintecă munții pentru a-i fecunda. Omul vrea să trăiască și cere celor care cîntă și care sculptează să-i arate căile adevăratei vieți, chiar cînd îi vorbesc despre moarte. Oricare ar fi zeii pe care-i adoră un popor, acest popor și-i face după chipul și asemănarea lui.

Fără îndoială, ne trebuie o credință. Numai în ea găsim forța necesară pentru a rezista deziluziilor noastre și pentru a menține în fața ochilor imaginea speranței noastre. Dar această credință — pe care o împodobim cu etichete noi, ori de cîte ori o metafizică sau o morală nouă se impune trebuințelor noastre — nu-și schimbă decît aspectul, fără a-și schimba spiritul, și atît cît ea trăiește în noi, oricare ar fi epoca în care se desfășoară acțiunea noastră și religia care-i servește drept pretext, formele de artă cele mai diverse nu vor face altceva decît s-o exprime. Această credință nu-i decît încrederea care urmează unui somn îndelungat, și ea se tocește în contactul prea îndelung cu misterul pe care setea noastră de viață ne împinge să-l pătrundem. Cînd o religie ajunge la stadiul ei de dezvoltare cel mai armonios și cel mai expresiv, nu ea este cea care trezește în noi credința, ci, dimpotrivă, ea se naște din credință,

ea este proiectarea în cîmpul iluziilor noastre a realităţilor interioare care ne călăuzesc şi ne exaltă. Omul, aproape de a se realiza, acceptă dintr-o dată, în totalitatea ei, o mare sinteză simplă a tot ceea ce el ignoră, pentru a nu fi stînjenit de îndoială şi de nelinişte în căutarea a ceea ce vrea să ştie. Cînd a învăţat prea mult, cînd credinţa în el însuşi slăbeşte, credinţele sale exterioare pot să dureze şi chiar să se intensifice la maximum, dar toate expresiile gîndirii sale se clatină în acelaşi timp. Popoarele în acţiune obligă orice religie să se supună manifestărilor virtuţilor lor proprii. O religie nu modelează un popor după dogmele sale decît cînd acesta nu mai crede în el. Oricare ar fi paradisul nostru, noi îl realizăm pe pămînt cînd avem încredere în noi. Aşteptăm, pentru a-l diviniza, de-a lungul secolelor şi al lumii, ceasul de deplină ascensiune a vieţii în inima noastră, iar cuvîntul credinţă este numele religios pe care-l dăm energiei.

Niciodată, de altfel, irupţia acestei energii în lume nu se produsese încă sub semnul unei asemenea violente şi mistice beţii. E ceea ce dă spiritelor cu adevărat religioase, chiar din pragul catedralei, al moscheei sau al pagodei, acea profundă şi completă uitare a ritului care se celebrează aici, acea indiferenţă absolută faţă de dogmele pe care s-au zidit aceste temple, acea exaltare superioară formelor încremenite şi moarte ale adoraţiei omului şi ale cîmpului nelimitat al acţiunii sale prin om. Cuvîntul mistic nu a fost încă definit. Dacă misticismul este acea formă de disperare care precipită sufletul omenesc, în momentele sale de

prăbuşire, spre zei exteriori, în mîinile cărora el se leapădă de orice voinţă şi de orice dorinţă, spre grădini care nu li se deschid decît morţilor pentru a le oferi flori mirosind a cadavru, poate numai începuturile creştinismului au cunoscut acest fel de misticism, în care un minimum de umanitate subzistă alături de nenumărate superstiţii şi practici religioase. Dar dacă misticismul apare sub această formă de speranţă frenetică şi vie care dă năvală în cîmpurile stufoase ale senzaţiei şi ale acţiunii şi absoarbe în substanţa lui invazia simultană a tuturor forţelor lumii, care-l aprobă, îl reînnoiesc şi îl exaltă, el este însuşi spiritul creator, căruia acordul său cu ele îi dezvăluie propriile sale mijloace. Oricare ar fi zeul pe care-l adoră, şi chiar dacă neagă toţi zeii, cel care vrea să creeze nu se poate pune de acord cu el însuşi dacă nu simte curgînd în arterele sale toate fluviile, chiar şi cele ale căror ape cară nisip şi putreziciuni, dacă nu vede strălucind toate constelaţiile, chiar şi cele care s-au stins, dacă focul primitiv, chiar încremenit în scoarţa pămîntului, nu-i consumă nervii, dacă inimile tuturor oamenilor, chiar ale celor morţi, chiar ale celor ce se vor naşte, nu-i bat în inimă, dacă abstracţia nu-i urcă din simţuri către suflet, pentru a-l asocia legilor care-i fac pe oameni să acţioneze, care fac fluviile să curgă, focul să ardă, constelaţiile să se rotească.

Or, peste tot, sau aproape peste tot în Evul Mediu, creatorii au avut aceste momente de comuniune confuză şi nemărginită cu inima şi spiritul materiei în mişcare. Şi, lucru minunat, niciunul, sau aproape niciunul nu ne-a lăsat numele său. S-a

petrecut atunci, într-adevăr, un fenomen poate unic în istorie, înseşi masele populare transmiţînd propria lor forţă vieţii care izvora neîncetat în ele, mulţimile lăsîndu-se cu pasiune în voia pornirii oarbe a instinctelor lor regenerate. Antichitatea — cel puţin antichitatea greacă — nu cunoscuse un asemenea moment, pentru că ea îşi realizase cuceririle printr-un efort progresiv. Aici, popoarele regăseau dintr-o dată contactul pierdut cu lumea, şi cum cuceririle trecutului trăiau încă, fără ştirea lor, în forţa virtuală care sălăşluia în ele, reluarea s-a făcut într-un prodigios tumult. Mulţimile şi-au clădit singure templele, emoţia unei inimi anonime a pecetluit fiecare piatră, nicicînd n-a existat o mai mare ţîşnire de bolţi, de piramide, de clopotniţe şi de turnuri, un asemenea val de statui crescînd din pămînt ca plantele pentru a invada spaţiul şi a pune stăpînire pe cer. Din Insulinda şi din Himalaia la Atlantic, din Atlas la Marea Nordului, de la Anzii peruvieni la golful Mexic, un elan irezistibil de iubire a sudat, în ciuda distanţelor, lumile care nu se cunoşteau. Arhitectura, artă anonimă şi colectivă, imn plastic al mulţimilor în acţiune, a ieşit din ele cu un vuiet atît de profund, într-o astfel de năvalnică beţie, încît ea a părut însăşi vocea speranţei universale, aceeaşi la toate popoarele pămîntului căutîndu-şi în propria substanţă zeii ascunşi privirilor lor. Cînd au văzut faţa acestor zei, constructorii de temple s-au oprit, dar au avut un gest atît de deznădăjduit încît el a sfărîmat armura de fier în care teocraţiile zăvorîseră inteligenţa, şi individul a hotărît să se cucerească pe sine.

PREFAŢĂ LA NOUA EDIŢIE

1923

Această carte prezintă un defect vădit de compoziţie. Dar, pentru raţiuni asemănătoare cu cele care m-au reţinut cînd m-am întrebat dacă aş rescrie primul volum al lucrării [1], am preferat să o las să-şi urmeze destinul chiar de-ar fi să mă explic în acest nou preambul. Arta exotică, chiar în manifestările ei contemporane, figurează aici sub acelaşi titlu cu arta Evului Mediu creştin sau islamic, şi pare astfel să prezinte cu ea o concordanţă cronologică putînd da loc la confuzii grave. Din acest punct de vedere, mărturisesc, reproşul care mi s-a făcut este justificat, admiţînd bineînţeles că Evul Mediu, cum ne învăţau odinioară istoricii, se sfîrşeşte în anul 1453 al erei noastre, an fatidic, e drept, pentru că în timpul lui s-a terminat războiul de o sută de ani şi a căzut Imperiul Bizantin. Acest mod de a secţiona Istoria, a cărui comoditate nu o contest, aminteşte de hotărîrile eroice ale leneşilor care decid să se pună pe lucru, ale beţivilor care decid să nu mai bea, ale firilor violente care decid să nu se mai înfurie, sau, dacă preferaţi, ale firilor delicate hotărîte să devină necruţătoare şi ale entuziaştilor decişi să devină indiferenţi şi reci cu începere din ziua de luni a săptămînii următoare, după micul dejun. În realitate, noi adăugăm, fără ştirea noas-

[1] A se vedea *Arta Antică*. Prefaţa la ediţia din 1921.

2. Iava (sec. IX?). Templul din Borobudur. Muzicanţii, detaliu din viaţa lui Buda.

tră, calificativului de „ev mediu", ideea unui ansamblu de instituții politice și sociale, de aspirații religioase, de doctrine filozofice, învăluite într-o ceață mistică oarecum confuză, care dă unui întreg șir de stări de spirit ale omenirii, atît în Orient cît și în Occident, o aparență de înrudire mai mult sau mai puțin strînsă, reprezentată mai ales prin expresiile figurate pe care ni le-a lăsat. Se poate spune că, în general, de fiecare dată cînd o iluzie colectivă aproape unanimă acceptă să cedeze pasul sentimentului de curiozitate crescîndă care-l împinge pe individ să caute, prin mijloace de investigare personale și prin mijloace de control obiective, soluția enigmelor pe care lumea exterioară și cea interioară i le propun, spiritul medieval ia sfîrșit, sau adoarme pentru moment, sau se transformă în devenirea omenească.

Omul, negreșit, gîndește, sau încearcă să gîndească prin el însuși în orice vreme, fie și numai pentru a-și satisface foamea și nevoia sexuală, amîndouă surse, mai ales cea de a doua, a celor mai înalte aspirații ale sufletului. Dar uneori, credința unanimă care caracterizează aproape pretutindeni populațiile de tip primitiv capătă dintr-o dată un caracter de înflăcărare, de veselie, de entuziasm și de cucerire care se confundă aproape totdeauna cu o sinteză religioasă, învingînd rezistențele pentru a construi un poem metafizic și social pe care opere plastice și poetice îl traduc cu tot atîta forță cît și ingenuitate. Numai cînd această credință slăbește, individul se conturează puternic pe fundalul mulțimilor, încercînd să domine obiceiurile ambianței pentru a propune noi direcții și noi soluții. Or, în vreme ce această activitate dramatică

a început în Europa, încă din secolul XIV sau chiar — în Italia de exemplu — încă din secolul XIII, să disloce armătura unanimă a spiritelor, cinci sute de ani după aceea, în zilele noastre, sau mai ieri, în orice caz, ea nici măcar nu-şi schiţase construcţiile îndrăzneţe la anumiţi primitivi din Polinezia sau din Africa, care păreau a nu fi ieşit nici chiar dintr-o stare prealabilă culturii medievale, aşa cum am definit-o mai sus. Lucru încă şi mai impresionant, civilizaţii măreţe, ca Islamul, China, şi, mai mult chiar, India, păreau cufundate încă, oricît de mari vor fi fost progresele culturii europene la ele, într-o stare politică, socială, religioasă, morală care nu se deosebea în chip simţitor de cea de acum cincisprezece sau douăzeci de secole. Unitatea teocratică, feudală, filozofică menţinea aici voinţele şi curiozităţile într-un cadru aproape imuabil, care le dădea o înfăţişare foarte asemănătoare, pînă şi în — mai ales şi în — manifestările lor artistice, cu cea a epocilor confuze pe care le reprezintă în faţa noastră Evul Mediu occidental. Individul părea atunci pierdut aproape cu totul în anonimatul masei, ca o secreţie de perle în străfundurile mării. Dacă n-ar fi fost vorba decît de India, n-aş fi încercat nici un scrupul să-i înfăţişez manifestările plastice, din secolul XVIII de exemplu, ca fiind contemporane spiritului moscheelor din Africa şi mai ales spiritului catedralelor din Occident. Dar China, şi mai ales Japonia, privite mai îndeaproape, mi-au trezit acest scrupul. L-am putut învinge numai constatînd că, pînă la mijlocul secolului XIX, personalitatea uneia sau a celeilalte nu se lăsase în chip apreciabil atinsă de invazia morală a Occidentului, şi că schimbările interioare care interve-

niseră acolo consimțiseră să se producă între frontiere filozofice aproape impermeabile și cu totul asemănătoare cu ceea ce erau ele cu cinci sau zece secole înainte. Criteriul obișnuit al artei medievale din Occident, și fără îndoială și din America, care are această trăsătură în comun cu arta primitivă din toate regiunile lumii, lipsea, la drept vorbind, mai ales în ceea ce privește Japonia. Anonimatul artei, care nu este complet în China, de vreme ce încă din primele secole dinainte de Christos cunoaștem numele mai multor artiști chinezi, nu există în Japonia unde, începînd din secolele VII și VIII, cele mai multe dintre operele de artă care exprimă insulele dinspre Soare Răsare au putut fi atribuite unor artiști a căror viață este foarte bine situată în timp și foarte bine cunoscută. Or, anonimatul este una din caracteristicile cele mai constante a ceea ce am putea numi „evurile medii", căci Antichitatea, ca și Occidentul catolic sau musulman, a avut de asemenea evurile sale medii, Egiptul de exemplu, cel puțin pînă la Ramesizi, Grecia egeeană, Grecia doriană, pînă la apariția cronologic constatată a cetăților grecești în istorie. La mongoli, și lucrul trebuie remarcat de îndată, existența unui sistem religios sau politic unitar nu exclude, ca la indo-europeni — cei de pe malurile Gangelui, ale Senei, ale Rinului, ale Tamisei sau ale rîului Arno — manifestarea unui anumit individualism. Văd în asta semnul unei mai mari înțelepciuni, care determină castele conducătoare să constrîngă mai puțin individul, dar care împiedică în același timp acele elanuri lirice prodigioase ale individului și ale colectivităților ce se manifestă alternativ în alte părți. Dacă vrem să surprindem

pe viu această excepție singulară, trebuie să o căutăm mai ales în Japonia, unde, începînd dintr-o epocă mult mai îndepărtată decît în Evul Mediu occidental — încă din secolul VII, după cum am văzut — asistăm la trecerea de la omogen, care caracterizează evul mediu, la eterogen, care caracterizează spiritul vremurilor în care trăim, al cărui moment cu precădere dramatic trebuie căutat, la noi, în Renaștere și în Reformă.

De altfel, în Japonia ca și în China — și mai ales în China, căci toți artiștii japonezi, pictori, sculptori, arhitecți, și chiar gravori, olari, lăcuitori, grădinari, meșteri în feronerie sînt tot atît de cunoscuți sau mai cunoscuți chiar decît artiștii din Occident — pictura, mai ales, nu se prea împacă cu anonimatul. Asistăm aici la același fenomen ca și în Europa unde, încă din secolul XIV în Italia, încă din secolul XV în Franța și în Flandra, anonimatul dispare cînd apare pictura. Acest fenomen este prea constant — de vreme ce îl regăsim pînă și în Persia, unde numele artiștilor care apar începînd din secolul XVI sînt nume de pictori — pentru ca să nu aibă pretutindeni aceeași semnificație. Pictura, după cum ne va arăta Renașterea italiană într-un chip atît de sfîșietor, este limbajul individului, al ființei gata să traducă prin drama valorilor, contrastelor și trecerilor, luptele, contradicțiile și nuanțele propriei sale drame interioare. Aproape nicăieri, și poate chiar nicăieri, cu excepția, să reținem și asta, a artei mongole, cît timp domnește starea de spirit medievală nu poate fi vorba de pictură : în Islam, în Europa creștină, în Mexic, arta, în întregimea ei, se fixează și se manifestă în masa arhitectonică, unde reliefurile sculpturii și ale basoreliefului

creează aproape exclusiv tragedia luminii. Cînd apare un element care conține în germene dezvoltările viitoare ale convenției picturale — covorul în Orient, mozaicul în Bizanț, vitraliul în Franța —, el participă la armonia monumentală și ascultă în întregime de ritmul arhitectural.

Această naștere a picturii ne obligă în mod firesc să constatăm o ciudată înrudire între evoluția respectivă a artei la occidentali și la orientali. Nu numai aspectul general este peste tot destul de asemănător cînd considerăm în mare evoluția a două sau mai multe mari școli — etapă arhitecturală a simbolurilor arhaice, etapă de echilibru între forma desfășurată și lumea exterioară din ce în ce mai mult consultată, etapă naturalistă în care începe disocierea — dar, considerînd Renașterile din Occident, pare că același lucru se petrece în Asia, înțelegînd prin asta și India, precum și la africani, la care formele devin mai degajate, mai anemice, văzute prin detaliul anecdotic și pitoresc mai degrabă decît prin ansamblul plastic și generalizator. Fapt și mai ciudat, perceptibil în China, dar mai ales evident în Japonia, începînd din acel moment un paralelism cronologic strîns se stabilește între formele asiatice și formele europene. În Japonia, cam prin secolul XV, cu Sesshiu, Soami, Sesson, se anunță o Renaștere aproape cu desăvîrșire eliberată de marile forme sintetice ale Evului Mediu mongol. Elanul pe care ea îl imprimă tuturor școlilor sfîrșește, în secolul XVIII, într-un clasicism foarte analog cu cel din Franța prin dezvoltarea arhitecturii și a artei grădinilor și prin fixarea marelui stil decorativ în jurul operei lui Kôrin. Secolul XVIII, cu Harunobu, Utamaro, gravura în culori, vede în-

florind, o dată cu industria obiectelor mobiliere mărunte şi cu generalizarea amatorismului şi a gustului artistic, o artă voluptoasă şi mondenă de o graţie rară. Secolul XIX, în sfîrşit, asistă la triumful artei naturaliste şi a peisajului, ai cărui principali reprezentanţi sînt Hokusai şi Hieroshige. Nu cred de loc în influenţe reciproce, schimburile susţinute neîncepînd decît de la mijlocul secolului trecut pentru Europa, şi spre sfîrşitul aceluiaşi secol pentru China şi Japonia. Avem de-a face aici mai degrabă cu evoluţii paralele, comune probabil tuturor societăţilor, în toate timpurile, şi care nu sînt decît etape necesare ale spiritului, în mersul său către propria-i sinteză sau către propria-i disociere. Nu-i ciudat, de exemplu, la prima vedere, dar firesc dacă ne gîndim mai bine, că chiar în sînul mişcării picturale de interior, familiară, decorativă şi mondenă, Kiyonobu în Japonia şi Leblond în Europa inventează gravura în culori la doar cîţiva ani distanţă ?

Pe de altă parte — şi mai ales — simbolismul universal [1], care caracterizează la prima vedere arta asiatică, pare să părăsească ritmurile instinctive ale artiştilor orientali o dată cu apariţia individualismului şi a naturalismului. Flux şi reflux neîncetat al marilor valori spirituale care leagănă umanitatea, de vreme ce simbolica creştină, în Evul Mediu occidental, înalţă biserica bizantină şi catedrala franceză în ţinuturi unde naturalismul prevalase pînă atunci şi urma încă să prevaleze atunci cînd temeliile lor nu se vor mai sprijini pe unanimitatea inimilor. Această vastă pendulare de la un focar de

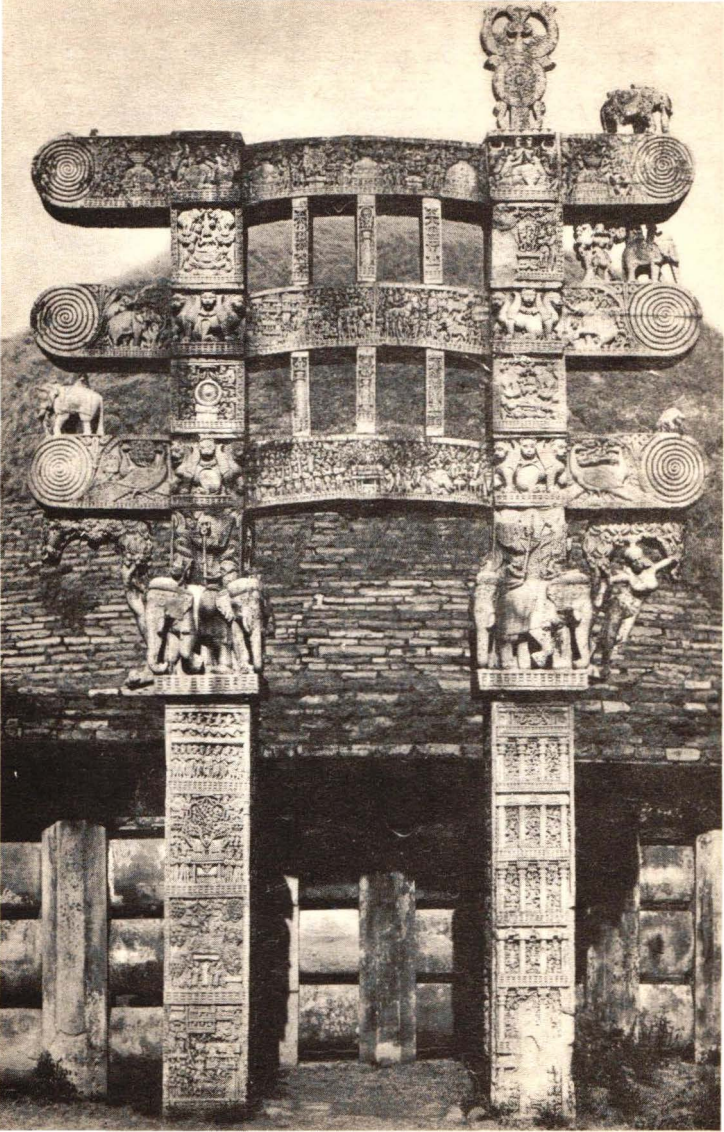
[1] A se vedea *Arta Antică*. Introducere la arta orientală.

inteligență și de sentiment la un altul nu s-a oprit în fond niciodată, și numai pe creasta undelor ei se pot sesiza forme destul de precise pentru a defini spiritul european și spiritul asiatic conform caracterelor lor cele mai constante și cele mai decisive. Oare apolinismul grec nu ieșise odinioară din valul dionisiac venit din fundul Asiei, și acest apolinism, cu prilejul expediției macedoniene, nu contribuise oare mai mult decît orice la recrearea, la frontierele Indiei, a unui nou ritm dionisiac pe care budismul îl va revărsa peste China, Indochina, Indonezia și Japonia ?

Revelarea progresivă a acestor ritmuri alternative, și, pe de altă parte, o cunoaștere mai aprofundată și o asimilare uimitor de rapidă a formelor celor mai ciudate ale artei din Orient, din Africa și din America, au făcut ca aceste forme să fie mai apropiate de noi decît am fi putut crede cînd am luat cunoștință de ele. De cîțiva ani, nu mai există artă exotică. Orice om de înaltă cultură, din orice parte a lumii, regăsește ușor unul și același fond intangibil de umanitate în toate imaginile care ne vorbesc despre grupuri etnice dispersate pe toată durata secolelor și pe toată suprafața pămîntului. Aș mai scrie eu oare azi pagina cu care începe capitolul meu despre China ? Cred că da, dacă mă gîndesc bine, căci ea comportă, mi se pare, o parte de adevăr. Și, totuși, există figurinele de lut ars descoperite acum în mormintele din marile văi galbene, și care sînt atît de asemănătoare ca materie, structură, sentiment, spirit, cu cele ce se scot încă și acum din mormintele beoțiene. Arta chineză, ca și arta indiană, sau mexicană, sau neagră, se apropie tot mai mult de noi după cum, acum o jumătate

de secol, arta japoneză se apropiase în asemenea măsură încît a determinat în cercetările noastre curente esenţiale. Nu numai că omul universal apare pretutindeni asemănător cu cîteva tipuri de inteligenţă [1], ci se pare că apropierea vertiginoasă ce se observă între diferitele forme ale limbajului său figurat nu este departe — sau cel puţin este susceptibilă — de a deveni punctul de plecare al unei comuniuni mereu crescînde. Comuniune incapabilă, cred eu, de a suprima vreunul din marile instincte care constituie sursele spiritului, vreuna din dramele care-i marchează creşterea, dar capabilă să creeze — prin cinematograf, de exemplu, — beţii spirituale unanime, ieri încă nesperate, şi absolut necunoscute.

[1] A se vedea *Arta Antică*. Prefaţă la ediţia din 1921.



INDIA

I

În ceasul în care popoarele Mediteranei orientale deschideau istoria, India începea şi ea să trăiască o viaţă morală superioară. Dar numai murmurul imnurilor vedice, mai vechi poate cu o mie sau poate cu două mii de ani decît epopeile Greciei, urcă din trecutul necunoscut. Nu există nici un singur poem de piatră, în afară de cîteva monumente megalitice a căror vechime nu se cunoaşte, care să ne dezvăluie misterul sufletului indian din perioada care precede Evul Mediu occidental, de care la început pare mai apropiat decît de civilizaţiile antice.

Şi aceasta pentru că triburile din Iran, după ce părăsiseră podişurile înalte pentru a coborî de-a lungul fluviilor spre orizontul marilor cîmpii, n-au întîlnit peste tot acelaşi pămînt, aceiaşi arbori, aceleaşi ape, acelaşi cer. Unele avuseseră de înfruntat unitatea deşertului, sursă a absolutu-rilor metafizice. Altele populau ţinuturi de întin-dere mijlocie, cu vegetaţie rară, cu forme nete care le îndemnau către observaţia obiectivă şi către hotărîrea de a dezvolta forţele echilibrate ale spiritului care dau armonie universului. Iranie-nii care urmaseră valea Gangelui s-au lăsat mai întîi în voia beţiei simţurilor. Păstrînd încă în ei

3. Santşi (sec. III. î.e.n.). Stupa; poartă.

tăcerea şi prospeţimea crestelor, ei se afundau fără tranziţie într-o lume care-i strivea sub arşiţa şi fecunditatea ei.

Niciodată, în nici o parte a lumii, omul nu se mai găsise în prezenţa unei naturi atît de generoase şi totodată atît de feroce. Moartea şi viaţa se impun aici cu o atare violenţă încît omul era silit să le îndure aşa cum i se înfăţişau. Pentru a scăpa de anotimpurile moarte, pentru a le găsi pe cele vii, era de ajuns să urce spre nord sau să coboare spre sud. Vegetaţia hrănitoare, rădăcinile, fructele, grînele ieşeau dintr-un pămînt care nu sărăceşte niciodată. Întindea mîna şi culegea viaţa. De îndată însă ce intra în păduri pentru a lua apă din marile fluvii sau pentru a-şi căuta material de casă, moartea se ivea cumplită, adusă de valuri o dată cu crocodilul, pitită în desiş o dată cu tigrul, mişunînd o dată cu cobra pe sub ierburi, dărîmînd meterezele de arbori sub pasul elefantului. Abia dacă desluşea, în hăţişul nocturn de trunchiuri, de ramuri, de frunze, mişcarea vieţii animale, a putreziciunii şi a înfloririi ierburilor. Născut din fermentaţiile tainice în care viaţa se contopeşte cu moartea, torentul sevei universale izbucnea în fructe sănătoase, în fructe veninoase, pe trupul uimit al pămîntului.

Chipurile — pe care surîsul se amesteca cu cruzimea — pe care natura i le înfăţişa omului, îi dezarmau spiritul şi mîinile. Posibilitatea de a atinge un ideal moral de-a lungul pădurilor înspăimîntătoare şi tentaţiilor multiple, îi părea tot atît de inaccesibilă ca şi fruntea Himalaiei, care ridica cei mai înalţi gheţari ai pămîntului în lumina

albastră din nord. Acceptînd viața și moartea cu aceeași indiferență, nu-i mai rămînea decît să-și deschidă senzualitatea în fața universului, lăsînd să urce treptat, de la instincte către suflet, acel panteism grandios și tulbure care e toată știința, toată religia, toată filozofia indianului.

Totuși, cînd Alexandru ajunge pe malurile Indusului, o mare revoluție socială zguduia peninsula. Buda Sakia-Muni, cu un secol mai înainte, simțise

4. Artă indo-elenistică, Buda (sec. I î.e.n.). Muzeul Guimet.

beţia panteistă inundîndu-i viaţa lăuntrică, şi dragostea covîrşindu-l cu puterea fluviilor. El iubea oamenii, iubea animalele, iubea arborii, iubea pietrele, tot ce respiră, tot ce palpită, tot ce se mişcă, tot ce are o formă sensibilă, de la constelaţiile cerului şi pînă la iarba pe care călca. De vreme ce lumea este un singur trup, e firesc ca o dragoste nemărginită să împingă unele spre altele toate elementele dispersate, toate formele diferite care rătă-

5. Ellora (sec. V). Dans sacru, detaliu din viaţa lui Vişnu.

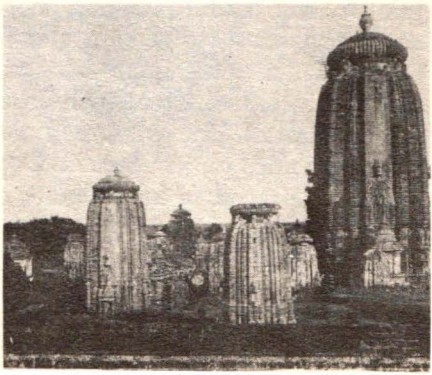
cesc prin ea. Foamea, crima, suferința, totul e dragoste. Sakia-Muni își oferă cu dragoste trupul gol vulturului care urmărea un porumbel.

Oricît de mare ar fi fatalismul și senzualismul unui popor, el îl ascultă, cel puțin o dată în decursul istoriei sale, pe cel ce vine să-i aștearnă pe răni balsamul dragostei. Tigrul nu putea fi învins, fără îndoială, vîrful Himalaiei nu putea fi atins, și fluviile sacre care coborau din el nu puteau să nu rostogolească mai departe, o dată cu apele lor, ardoarea și viața. Totuși, aparatul social brahman, implacabilul regim al castelor, care reflecta de sus în jos neînduplecata rigoare a energiilor universale, a fost sfărîmat de revolta dragostei. O jumătate de secol după incursiunea lui Alexandru, împăratul Asoka era silit să urmeze înflăcărarea generală și să înalțe optzeci și patru de mii de temple în cinstea unui om care nu vorbise niciodată de zei.

Cît a durat budismul în India? Șapte sau opt secole poate, o oră din viața acestor mulțimi a căror evoluție istorică în trecut și în viitor pare tot atît de nesfîrșită și de greu de deslușit ca și înmulțirea lor în suprafață. India, pe nesimțite, s-a întors la zeii vedici, brahmanul, sprijinindu-se pe prinț, a reconstruit piramida socială și a izgonit de pe pămîntul oamenilor speranța în paradis. Budismul s-a refugiat în sufletul cîtorva cenobiți și, dincolo de frontierele Indiei, a pornit să cucerească Asia. Tot astfel creștinismul, născut din idealul semitic, va învinge tot Occidentul, dar nu pe evrei. O revoluție nu cucerește instinctul fundamental al mediului care a provocat-o.

Misticismul materialist se ridicase lent, pentru a înăbuşi toate dorinţele de umanitate trezite de budism, din însuşi străfundul naturii indiene. Templele cu care mulţimile neofite presăraseră pămîntul Indiei le sileau, cu fiecare piatră, să accepte din nou ritualizarea credinţelor primitive care constituiau în continuare sursa emoţiilor lor. Monumentul budist propriu-zis a dispărut aproape din India. *Topii,* marile relicvare din cărămidă, sînt poate singurele edificii care nu sînt consacrate unui zeu avînd figură materială. Povestea lui Buda, viaţa lui întreagă petrecută printre animale şi în păduri, e încă sculptată pe poartă. Aşa numitele Şaitias, bazilicile ce se clădeau prin secolul I, au capiteluri înfăţişînd figuri animale. Cînd Sakia-Muni apare el însuşi în sanctuar, înseamnă că învăţătura lui este uitată şi că senzualismul instinctiv a învins trebuinţele morale.

Ce le trebuia mulţimilor din India ? Lor le trebuiau forme pe care să le iubească. Brahmanilor nu le-a fost greu să învingă. Dar au avut ei oare conştiinţa victoriei, iar mulţimea mizeră a simţit ea oare înfrîngerea înnăbuşindu-i speranţa ? Se poate vorbi



de victorie, se poate vorbi de înfrîngere ? Înfrîngerea nu este oare abdicarea de la natura adevărată pe care ne-au constituit-o mediul nostru geografic şi imensul atavism secret care ne leagă de însuşi străfundul istoriei noastre ? Victoria nu-i oare triumful, înlăuntrul nostru, a acelei naturi nepieritoare, singura prin care se poate manifesta concepţia de viaţă care ne e proprie ? A fost distrus fie şi un singur templu budist ? A fost persecutat fie şi un singur credincios ? Poate că nu. În India, spiritul religios domină dogma. Un val se ridică după altul şi aruncă pe mal alge, scoici, noi cadavre, noi vieţi care palpită. Totul se amestecă şi se confundă, brahmanul oficiază în templele budiste, venerează statuia lui Sakia-Muni dar şi pe cea a lui Şiva, a lui Brahma, a lui Vişnu. La un templu subteran început în chiar primele timpuri ale budismului, se mai sapă încă pe vremea cînd tătarii, după perşi şi arabi, au impus islamismul la jumătate din indieni.

II

Pentru indieni, toată natura este divină şi, sub marele Indra, toţi zeii au aceeaşi putere şi-i pot ameninţa sau detrona pe ceilalţi zei, zei concreţi, zei abstracţi, soarele, jungla, tigrul, elefantul, forţele care creează şi cele care distrug, războiul, iubirea, moartea. În India totul a fost zeu, totul este zeu sau va fi zeu. Zeii se schimbă, evoluează, se nasc şi mor, lasă sau nu copii, leagă şi dezleagă îmbrăţişări în imaginaţia oamenilor şi pe pereţii

6. Bhuwaneswar (sec. VI). Marele templu.

stîncilor. Ceea ce nu moare în India este credinţa, imensa credinţă frenetică şi confuză cu mii de nume, ce-şi schimbă neîncetat forma, dar care este totdeauna puterea nemăsurată care împinge masele la acţiune. În India lucrurile se petreceau astfel. Alungaţi de vreo invazie, de vreo foamete, de vreo migraţiune de fiare, mii de fiinţe omeneşti o luau spre nord sau spre sud. Acolo, la marginea mării, la poalele unui munte, întîlneau un zid de granit. Atunci, intrau cu toţii în granit, trăiau, iubeau, munceau, mureau, se năşteau în umbră şi, trei sau patru secole mai tîrziu, se iveau din nou dincolo, la depărtare de multe leghe, după ce străbătuseră muntele. Înapoia lor lăsau roca scobită, galerii săpate în toate sensurile, pereţi sculptaţi, cizelaţi, coloane naturale sau artificiale prin care se străvede lumina, zece mii de figuri înspăimîntătoare sau încîntătoare, zei fără număr, fără nume, bărbaţi, femei, animale, un flux animal mişcîndu-se în întuneric. Uneori, pentru a adăposti o mică piatră neagră, neîntîlnind niciun luminiş în drumul lor, săpau o prăpastie în centrul masivului.

În aceste temple monolite, pe pereţii lor sumbri sau pe faţada lor înflăcărată, se desfăşoară, cu toată forţa sa înspăimîntătoare, adevăratul geniu indian. Aici se face auzit, aşa cum este el, limbajul confuz al unor mulţimi confuze. Omul, aici, consimte fără luptă la forţa şi la neantul său. El nu cere de la formă afirmarea unui ideal determinat şi nu închide în ea niciun sistem. O extrage brută din inform, aşa cum o vrea informul. Utilizează adînciturile pline de umbră şi neregularită-

7. Ajanta (sec. II î.e.n.). Frescă, detaliu.

ţile stîncii. Ele sînt cele ce sculptează. Dacă mai rămîne loc, i se adaugă monstrului braţe, dacă spaţiul e insuficient, i se taie picioarele. Dacă un imens perete de stîncă aminteşte de masa sumară şi monstruoasă rostogolindu-se în turme vălurite pe malurile fluviilor, la marginea pădurilor, artistul îl taie în planuri largi şi pure, scoţînd din el un elefant. După cum o vor scobiturile, proeminenţele, sînii se umflă, crupele se încordează şi se mişcă, împerecherea umană sau bestială, lupta, rugăciunea, violenţa şi blîndeţea se nasc din materia care pare ea însăşi cuprinsă de o surdă beţie. Plantele sălbatice n-au apoi decît să desfacă formele, blocurile n-au decît să se prăbuşească, acţiunea soarelui şi a apei n-are decît să macine piatra. Elementele nu vor amesteca mai mult decît sculptorul toate aceste vieţi laolaltă cu pămîntul. Uneori, în India, afli în mijlocul pădurilor nişte ciuperci uriaşe de piatră, lucind sub umbra verde ca plantele veninoase. Alteori, singuri, elefanţi masivi, atît de plini de muşchi verde, atît de zgrunţuroşi de parcă ar fi vii, una cu hăţişul de liane, ascunşi în ierburi pînă la burtă, acoperiţi de flori şi de frunze, şi care nu vor fi mai contopiţi decît acum cu beţia pădurii, atunci cînd rămăşiţele lor se vor fi întors în pămînt.

Tot geniul indian constă în această trebuinţă, niciodată satisfăcută, de a însufleţi materia, în acceptarea elementelor pe care ea i le oferă şi în indiferenţa faţă de soarta formelor pe care le-a scos din ea. Nu trebuie să căutăm, în arta care-l întruchipează, expresia poate impusă dar reală a metafizicii sale, ca la egipteni, libera expresie a

filozofiei sale sociale, ca la greci, ci expresia obscură şi tulbure, anonimă şi profundă, şi, prin aceasta, nemărginit de puternică, a panteismului său intuitiv. Omul nu mai este în centrul vieţii. El nu mai este acea floare a lumii care s-a străduit încetul cu încetul să-i dea formă şi s-o aducă la maturitate. El este una cu toate lucrurile, el este pe acelaşi plan cu toate lucrurile, este o parcelă de infinit nici mai mult nici mai puţin importantă decît celelalte parcele de infinit. Pămîntul trece în arbori, arborii în fructe, fructele în om sau animal, omul şi animalul în pămînt, circulaţia vieţii pune în mişcare şi răscoleşte un univers confuz în care formele se ivesc o secundă pentru a dispare şi a se ivi din nou, revărsîndu-se unele în altele, palpitînd şi pătrunzîndu-se într-o legănare de val. Omul nu ştie dacă nu chiar ieri era unealta cu care face să ţîşnească din materie forma care, poate mîine, va fi el. Totul nu este decît aparenţă, şi sub diversitatea aparenţelor, Brahma, spiritul lumii, este unul. Omul, fără îndoială, are intuiţia mistică a transformismului universal. După multe transmigraţii, după multe treceri de la o aparenţă la altă aparenţă, şi după ce va fi ridicat în el, prin suferinţă şi luptă, nivelul mobil al vieţii, fără îndoială că, într-o zi, va fi îndeajuns de pur pentru a se revărsa în Brahma. Dar, pierdut cum este în oceanul formelor şi al energiilor amestecate, ştie el oare dacă mai e formă sau dacă e spirit? Este el o fiinţă care gîndeşte, sau doar o fiinţă vie, o plantă, o fiinţă sculptată în piatră? Germinaţia şi putreziciunea se zămislesc fără încetare una pe cealaltă. Totul e numai miş-

care tăcută, materia împrăştiată bate ca o inimă. Înţelept nu e oare doar cel ce se cufundă pînă în creştet în materie, pentru a gusta, în posesia forţei care o însufleţeşte, beţia inconştientului ?
În pădurile virgine din sud, între arşiţa cerului şi beţia pămîntului, arhitectura templelor, pe care credinţa le făcea să ţîşnească la două sute de picioare în văzduh, pe care le înmulţea din generaţie în generaţie şi le înconjura cu ziduri tot mai vaste, tot mai largi, nu putea avea o sursă mai puţin puternică şi mai puţin tulbure decît grotele scobite în grosimea stîncilor. Erau înălţaţi munţi artificiali, piramide în trepte, pe care formele colcăiau în hăţişul sculpturilor. Zbîrliri de cactuşi, de plante veninoase, creste de monştri primitivi — s-ar zice că nici un plan nu stă la baza acestor păduri de zeităţi care par a ţîşni din scoarţa pămînteasca cu puterea lavei. Numai zece mii de meşteri lucrînd împreună şi lăsaţi la voia insipiraţiei lor, dar uniţi prin fanatism şi prin dorinţă, puteau să pună una peste alta aceste lespezi uriaşe, să le sculpteze de sus pînă jos, să le acopere cu statui tot atît de îngrămădite ca vieţile junglei şi să le sprijine în văzduh pe festonul aerian al ogivelor dantelate şi pe eşafodajul inextricabil al coloanelor. Statui peste statui, colonade peste colonade treizeci de stiluri amestecate, juxtapuse, suprapuse, coloane rotunde sau pătrate, poligonale, în etaje sau monoliţi, netede, canelate, sau încărcate cu sculpturi, într-o învălmăşeală suspectă de ghemotoace de reptile mişcîndu-se în cercuri vîscoase, de pustule zvîcnind uşor, de bule spărgîndu-se sub frunze ce plutesc pe o apă grea. Acolo, ca pretu-

8. Mahavellipore (sec. VIII). Coborîrea Gangelui. Basorelief pe perete.

tindeni în India, infinitul mic şi infinitul mare se ating. Oricîtă forţă ar emana din aceste temple, ele par a fi ţîşnit din pămînt sub imboldul unui anotimp şi totodată a fi sculptate minuţios ca un obiect de ivoriu.
Pretutindeni forme, pretutindeni basoreliefuri stufoase, de la zidurile care împrejmuiesc templele pînă pe coama acestora, pe pereţii interiori, adesea în vîrful coloanelor, unde întreaga umanitate, întreaga animalitate laolaltă amestecate duc povara antablamentelor şi a acoperişurilor. Totul este pretext pentru a purta statui, pentru a se acoperi de figuri, capiteluri, frontoane, coloane, înaltele trepte ale piramidelor, scările, balustradele, rampele scărilor. Grupuri formidabile se ridică, recad, cai cabraţi, războinici, ciorchini de oameni, erupţii de trupuri învălmăşite, trunchiuri şi rămurişuri vii, mulţimi sculptate dintr-o singură mişcare, ca ţîşnite din aceeaşi matrice. Vechiul templu monolit pare răsucit cu violenţă şi proiectat în afara pămîntului. Indianul, cu excepţia epocilor mai recente, cînd a modelat sculpturi în bronz uimitoare prin gingăşia, fermitatea şi eleganţa lor, n-a conceput niciodată sculptura ca putînd trăi independent de construcţia pe care o decorează. Ea pare, pe trupul unei plante grase, o înmugurire confuză.

III

Chiar afară, chiar în plină lumină, aceste forme sînt învăluite într-o obscuritate misterioasă. Torsurile, braţele, picioarele, capetele se amestecă într-o-

9. Elephanta (sec. VIII). Cap colosal, detaliu.

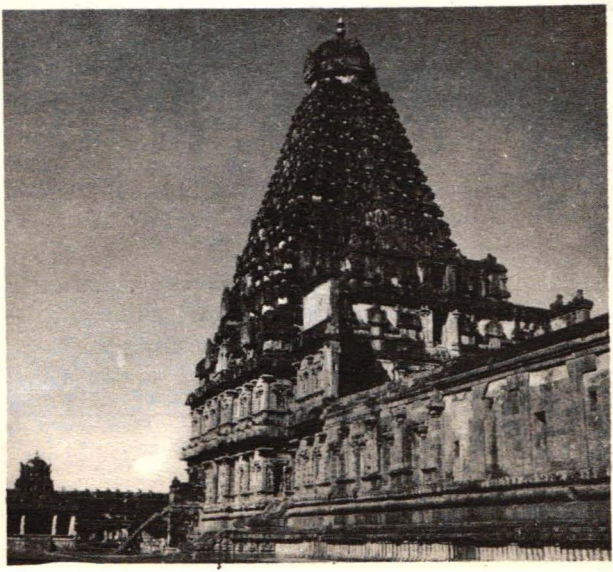
laltă, atunci cînd statuia nu are ea singură douăzeci de braţe, zece picioare, patru sau cinci feţe, atunci cînd nu-i încărcată ea singură de toate aparenţele de iubire şi de furie prin care se manifestă viaţa. Fondurile unduiesc greoi ca pentru a face să intre îndărăt în eternitatea mobilă a substanţei primitive fiinţele încă informe care încearcă să iasă din ea. Larve care colcăie, embrioni vagi — încercări nesfîrşite şi succesive de naşteri care se schiţează şi avortează în beţia şi arşiţa unui pămînt care creează întruna.

De aproape, această sculptură nu trebuie privită cu hotărîrea sau cu dorinţa de a găsi în ea modelajul ştiinţific al egiptenilor sau modelajul filozofic al lui Fidias, cu toate că Egiptul, şi încă şi mai mult Grecia, prin Alexandru, i-au influenţat profund pe primii sculptori budişti, şi poate chiar i-au făcut să se descopere pe ei înşişi. Sculptura nu mai este concepută decît sumar şi instinctual în planurile şi trecerile ei. Procedeele picturii ar defini-o mai bine, căci lumina şi umbra joacă, în aceste basoreliefuri gigantice, un rol viu şi continuu, ca un penel care striveşte şi mîngîie. Dar tocmai pictura hindusă, care conservă calităţile de materialitate ale sculpturii, este poate, mai mult decît ea, epurată prin spirit. Pictura este mai degrabă operă monahală, budismul îşi lasă în ea o amprentă mult mai precisă. Şi mai tîrziu, cînd va veni Islamul, influenţa Persiei se va face mult mai simţită. De la marile decoraţii budiste la miniaturile musulmane, spiritualizarea elementelor operei atinge uneori cea mai rară, cea mai înaltă, cea mai umană armonie. Puritatea frescelor din Ajunta

— în care par să fuzioneze timp de o clipă, în lirismul panteist al indienilor, strălucirea spirituală a picturilor egiptene şi beţia morală a vechilor artişti chinezi — nu e cu nimic mai prejos de marile opere clasice. Printr-un fel de paradox etnic, marea pictură a Indiei ar părea mai apropiată de ritmurile lineare care-i preocupă mai mult pe sculptorii egipteni sau greci decît sculptura indiană însăşi, înclinată să transpună în piatră sau metal modelajul aerian şi unduios al pictorilor. Cînd comparăm această sculptură cu cea a meşterilor anonimi din Teba sau din Atena, găsim în ea ceva absolut nou şi greu de definit, clocotul unui creuzet obscur după limpezimea unei teoreme, un modelaj care este o mişcare înainte de a fi o formă şi n-a fost niciodată considerat în mod izolat şi nici în raporturile sale abstracte cu figurile vecine. Figurile sînt legate între ele prin treceri materiale, ele sînt întotdeauna îngroşate de atmosferă, însoţite de un fond, absorbite pe jumătate de alte figuri, modelajul este fluctuant şi furtunos, asemenea frunzişului răscolit de vînt. Însăşi dorinţa, şi disperarea, şi entuziasmul modelează piatra, ce pare o mare cu valuri rostogolite în furtună. Ea unduieşte ca o mulţime cuprinsă pînă la exaltare de voluptate şi de furie. E umflată şi încordată ca un tors de femeie care simte apropierea dragostei.

Mişcări şi nu forme, mase expresive şi nu armonii de raporturi sau de abstracţii încremenite, o imagine beată şi stufoasă a lumii văzută ca tot şi nu căutarea unui echilibru între legile universale şi legile spiritului. În străfulgerări, fără îndoială, sub

un văl de obscuritate lîncedă, putem găsi totul în această artă, ce se revarsă peste elementul vecin, oprimîndu-l sau fiind oprimat de el, putem întîlni în ea scurte fulguraţii de conştiinţă şi salturi neaşteptate de la realismul cel mai rudimentar la idealismul cel mai înalt. Cînd le vezi izolate, figurile — figurile de femei, mai ales, nenumărate, blînde, religioase, cu o extraordinară graţie, senzualitate şi pondere carnală — schiţează un efort imens şi surd, adeseori de o mare fervoare, de adaptare superioară la rolul lor de umanitate. Indianul vrea talii unduioase sub greutatea sînilor şi a coapselor, forme prelungi şi subţiri, o singură undă musculară parcurgînd trupul întreg. Dar imnul său de iubire se pierde în larma universală. El poate adora în acelaşi timp pe Indra, fiinţa supremă, pe creatorul Brahma, pe distrugă-

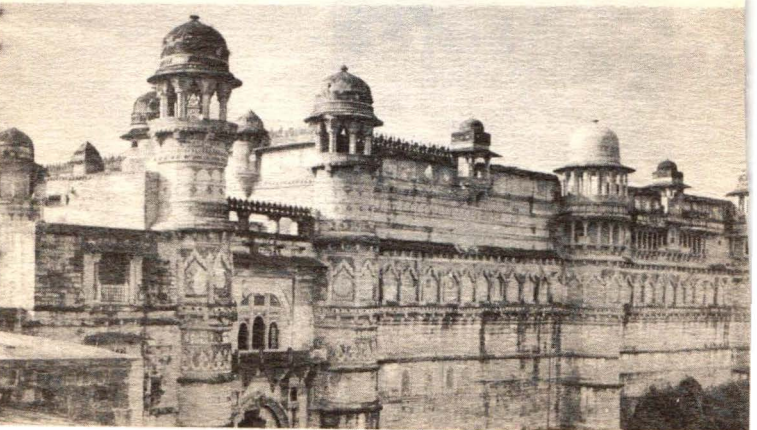


torul Şiva, pe mîntuitorul Krişna, pe Surya, lumina zilei, pe Lakşmi, iubirea. pe Sarasvati, ştiinţa, şi pe oribila Kali aşezată pe hoiturile putrezite şi în sîngele închegat al victimelor, cele zece incarnaţii ale lui Vişnu şi mulţimea de eroi şi de monştri ai imensei mitologii şi ai epopeilor naţionale, pe Ravana, Sugriva, Hanumat, Ananta. El îl poate invoca pe Rama, eroul incoruptibil care i-ar fi călăuzit pe greci pînă în pragul divinităţii, căci Rama nu-i decît un idol mai mult în prodigiosul Panteon, un idol pierdut printre zeii fecundităţii şi ai morţii. Pe pereţii lui ferocitatea se învecinează cu indulgenţa, ascetismul cu lubricitatea, desfrîul cu apostolatul, obscenitatea cu eroismul. Eroismul şi obscenitatea nu înseamnă în viaţa universală mai mult decît o luptă sau o împerechere de insecte în pădure. Totul se află pe acelaşi

10 Tanjore (sec. XI). Pagoda.
11. Dansul lui Şiva (sec. XII). Bronz. Muzeul din Madras.

plan. De ce să nu lăsăm instinctul să se reverse în natură cu indiferența forțelor elementare și să măture în vîrtejul său moralele și sistemele ? Idealismul social este zadarnic. Eternitatea impasibilă uzează efortul îndelung al omului. Artistul indian n-are timp să ducă forma umană pînă la realizarea ei. Tot ceea ce ea conține, conține potențial. O viață prodigioasă o însuflețește, dar embrionară și ca și condamnată să nu aleagă niciodată între solicitările confuze ale energiilor sale volitive și ale energiilor sale senzuale. Omul nu va schimba nimic din destinul său final care constă în a se întoarce mai de vreme sau mai tîrziu la inconștient și la inform. Fie că se lasă pradă furiei simțurilor, fie că păstrează imobilitatea contemplației, el trebuie să se cufunde deci fără rezistență în abisul elementelor.

Amoralismul sufletului indian, confuzia lui, tulburarea lui panteistă, îl îndepărtează aproape constant de marile construcții abstracte care caracterizează dorința vechilor popoare occidentale. În India,



ochiul nu sesizează ansamblurile decît trecînd prin toate detaliile. În timp ce în Egipt deşertul, orizontul, fluviul rectiliniu, limpezimea cerului, iar în Grecia golfurile sinuoase, apele transparente, creasta încremenită a colinelor făcuseră din om un metafizician sau un filozof îndrăgostit de ritmul sau de continuitatea sinuoasă pe care o observa în univers, aici îi trebuiau prea multe zile pentru a ajunge la munţi, fluviile erau prea vaste, prea mocirloase pentru ca să li se poată vedea fundul, pădurile prea stufoase pentru ca omul să poată cuprinde dintr-o aruncătură de ochi linia armonioasă a arborilor, conturul frunzelor, forma adevărată a tîrîtoarelor care nu apăreau într-o străfulgerare decît pentru a fugi sau a ucide. Pretutindeni bariere de netrecut ale vieţii luxuriante, ochiul uluit de culori şi de linii fără încetare sfărîmate şi amestecate, liane, flori din care plouă cu pulbere scînteietoare, animale vărgate, pestriţe, cu pete, constelate, spiritul înfrigurat al germenilor vieţii şi morţii rostogolindu-se sub oceanul de frunze. Prin acumularea dezordonată a acestor beţii materiale, sufletul indian a cunoscut acel misticism panteist pe care orice fiinţă senzuală l-a putut simţi trezindu-se în ea în momentele de iubire totală cînd, în îmbrăţişarea femeii care i se dăruie, simte prezenţa confuză şi reală a universului. Nu trebuie să căutăm în arhitectura Indiei abstracţia lineară exprimînd, prin continuitatea ei, ritmul aparent al vieţii, ci viaţa însăşi, adunată de-a valma, frămîntată din plin, smulsă vie din scoarţa pămîntului, exprimînd unitatea lumii prin îngrămădirea, pe un singur punct din spaţiu, a tot

12. Gwalior (sec. XV). Palatul.

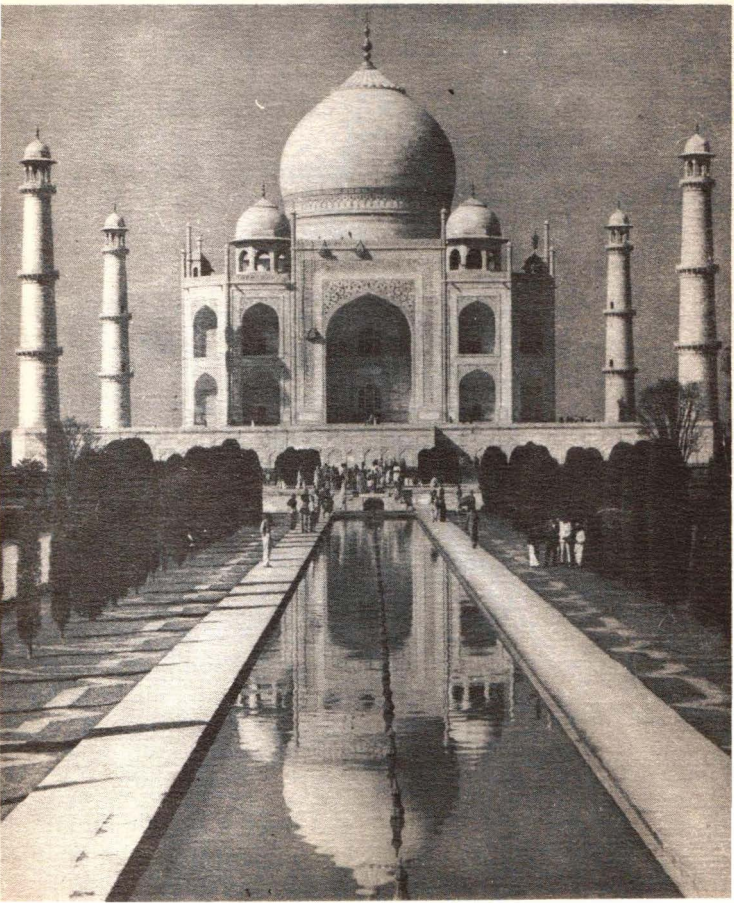
ceea ce o constituie, de la pămîntul populat, la singurătatea cerului, şi de la munţii nemişcaţi, la zbuciumul mărilor.

IV

Totuşi, la nordul şi la nord-estul Indiei, în regiunile unde pădurile sînt mai puţin dese, gheţarii mai aproape, jungla tăiată ici şi colo de mari întinderi pustii, sinteza a fost infinit mai puţin instinctivă, mai abstractă şi, prin urmare, mai sobră. De fapt, pe acolo pătrunsese în India Grecia, şi, mai tîrziu, Roma, Bizanţul, Persia aducînd din adîncul istoriei sale amintirea Asiriei, a Caldeii, poate chiar a Egiptului, şi, o dată cu Persia, Islamul spiritualist, Islamul căruia nu-i plăceau imaginile şi care dispreţuia idolii. În sfîrşit, prin Lisabona şi Veneţia, Occidentul gotic şi renascentist. Dar India este un creuzet atît de clocotitor şi de fierbinte încît a forţat Islamul, timp de secole, să-i adopte geniul, să-şi acopere pereţii moscheelor cu arabescuri vii, lotuşi, liane înflorite, figuri de oameni şi de monştri. Statuia greacă imitată în grabă de primii sculptori a fost tot atît de repede uitată pe cît de repede fusese învăţată. Eleganţa neliniştitoare a operelor inspirate de ea nu era decît preludiul revanşelor viitoare ale unei senzualităţi cu neputinţă de stăpînit : India, o clipă sedusă de atîta graţie şi raţiune, îşi rezerva imensul său domeniu în surîsul rătăcitor al gurilor, în flacăra înnăbuşită, în moliciunea, în slăbiciunea ascetică a trupurilor. Coloana pură care susţinea frontoanele luminoase pe toate acropolele Occidentului şi pe care nordul Indiei o

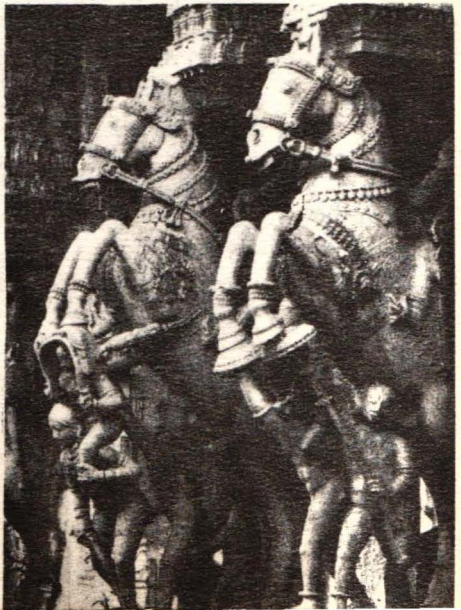
13. Artă indo-musulmană (sec. XVII). Taj-Mahal.

introdusese pînă în sud, o dată cu prozelitismul religios, se înecă în proliferarea gigantică a pădurilor vii de piatră. India a asimilat totul, a transformat totul, a copleşit totul sub valul forţei sale care se trezea. Civilizaţii grandioase treceau peste ea, îi semănau deşerturile şi pădurile cu cadavre



de oraşe. Dar ce importanţă aveau toate acestea ? Aici nici timpul şi nici oamenii nu înseamnă nimic. Evoluţia se întoarce în fiece clipă asupra ei însăşi. Asemeni mării, sufletul hindus este veşnic mobil între ţărmuri încremenite. În nici un moment nu se poate spune : iată ascensiunea rasei, apogeul, căderea ei. În acest creuzet se topesc nucleie, unele sînt lichide şi arzătoare, altele reci şi dure. India este enigma, fiinţa proteică, insesizabilă, fără început, fără sfîrşit, fără legi, fără scopuri, amestecată în toate şi totuşi singură în beţia ei care nu se poate epuiza.

Astfel, arta aristocratică şi mai abstractă a nordului, cu toate că se pot găsi în ea urmele civilizaţiilor mediteraneene, de la Caldeea şi Egipt şi pînă la Europa feudală şi neo-păgînă, rămîne în fond tot atît de fundamental indiană ca şi arta dravi-



dienilor meridionali. Urcînd din Dekkan spre Himalaia, piramida s-a rotunjit. În India de mijloc, ea este curbă, şi, deşi încă vărgată ca pielea tigrilor, mai puţin încărcată de ornamente şi aproape fără statui. În valea Gangelui, în contact cu domul persan, curbura se accentuează şi mai mult, şi bolta, făcută din lespezi etajate, ia forma cupolei sau a chioşcului susţinut de stîlpi fragili. Emisferice, ovoide, pîntecoase, turtite sau umflate, poligonale sau circulare, domurile nude ca acelea ale moscheelor sau cizelate ca acelea ale piramidelor dravidiene, şi încununate cu turbane, par nişte enorme tubercule grase, pline cu materie spongioasă. Este, de altfel, o formă dorită din totdeauna de senzualismul indian. India, ţară a ruinelor, a văzut probabil dispărînd cu totul, cu o mie de ani sau chiar mai mult înaintea erei noastre, edificii care semănau mult cu aceste păduri de domuri bulboase, temple sau mausolee, pe care le clădeşte şi azi. Ramayana vorbeşte adesea despre „palate ale căror creste albe unduiesc ca o îngrămădire de nori".

Chiar înainte ca dominaţia Marilor Mogholi, a împăraţilor tătari, la începutul timpurilor moderne, să impună Indiei septentrionale ordinea şi pacea, templul din bazinul Gangelui avea, cu toată bogăţia sa ornamentală, un caracter de echilibru şi de demnitate abstractă care nu se întîlneşte niciodată în sud. Senzualismul indienilor, care-i îndemna pe sculptorii meridionali să intre în munţi, germinează în conştiinţa nordului tragedii, poeme, imnuri de cuvinte şi de piatră. Dar dacă pereţii sînt mai goi, formele mai potolite şi mai aşezate, tăcerile

14. Trichinopoly (sec. XVII). Pagoda din Sriringam. Curtea cailor.

mai îndelungi şi curba domurilor mai abstract calculată, templul te întîmpină cu mai multă rezervă, beţia mistică e aici mai puţin apăsătoare. În sud vorbea sufletul profund al Indiei, un vuiet sălbatec urcînd din toată durata unui popor pentru a izbucni spontan pe toată întinderea lui. Aici, vocea castelor de sus domină corurile populare cu o strălucire, o măreţie şi o forţă cu atît mai mari cu cît ele au crescut pe pămîntul indian ca o vegetaţie naturală şi au ştiut să-şi construiască cea mai grandioasă sinteză filozofică pe care omul a conceput-o vreodată.

Bogăţia senzuală a sudului, epurată de spiritul metafizic şi înnobilată de spiritul aristocratic se regăseşte, de îndată ce ai trecut pragul sanctuarelor, în detaliul ornamentaţiei. Templele djaïn din India mijlocie, ale căror stîlpi lucraţi ca şi cum ar fi din sticlă şi ale căror arcade dantelate ridică spre cer păduri de cupole albe, mai exprimă încă, e adevărat, cu toată ştiinţa foarte minuţioasă a decoratorilor lor, o credinţă vie. Dar în monarhiile din nord, vanitatea rajahilor a acoperit entuziasmul artiştilor cu un veşmînt atît de fastuos încît el pierde, o dată cu nuditatea, partea cea mai preţioasă a valorii sale omeneşti. Există temple înţesate de zei de argint şi de aur cu ochi de rubine sau diamante. În umbră, cad picături de foc, veşmîntul regal al tigrilor, penajul multicolor al pădurilor tropicale, florile lor, coada sclipitoare a păunilor încrustează cu smaragde, ametiste, perle, topaze şi safire scoarţa de metal, de fildeş sau de smalţ care acoperă coloanele şi pereţii. Artă exterioară, glorie şi măreţie imobilă, şi luminînd mai palid

decît statuile ce trăiesc în întunericul subteran. Spiritul Indiei feudale se regăseşte mai degrabă în marile castele dreptunghiulare, apărate de turnuri înalte, nude, austere, închise ca nişte fortăreţe, acoperite cu smalţuri policrome, sau în palatele sale de marmoră albă ce se înalţă peste tăcerea apelor.

V

Occidentul medieval, occidentul fortăreţelor şi al edificiilor romanice se simte, cu siguranţă, mai la el acasă în India ierarhică a nordului decît în India democratică a sudului. Acolo, ca şi aici, abstracţia coboară din clasele dominante pentru a zdrobi clasele de jos sub simbolul pietrificat al puterii sale exterioare. Dar occidentul elenic, unde, dimpotrivă, abstracţia urca din mase, pentru a-şi exprima puterea interioară prin vocea eroilor, occidentul elenic, occidentul gotic de asemenea, şi-ar regăsi mai curînd visul dacă ar merge pe urma torentului de idei care străbate munţii, mlaştinile, pădurile virgine şi marea pentru a se răspîndi pînă în peninsula Indochina, pînă în Insulinda, pînă în Java, pe care o acoperă cu temple uriaşe. În jurul acestei misterioase rase khmer, mai ales, care a construit la tot pasul în Cambodgia fortăreţe, palate, temple înghiţite încetul cu încetul de junglă, natura, deşi pădurile aici erau atît de dese, era poate mai puţin zdrobitoare, desişurile mai puţin de temut, fructele mai abundente, fluviile mai bogate în peşte, viaţa mai uşoară şi mai generoasă.

15. Artă khmeră. Palat din Angkor-vat (sec. X — sec. XII). Defilarea. Basorelief.

Mai mult, spiritul metafizic moral al Chinei temperase tulburarea şi apăsătoarea atmosferă a naturii tropicale. În sfîrşit, la cinci sau şase sute de ani după dispariţia budismului din Hindustan, cam prin secolul X al erei noastre, poate, poporul Khmer — ca şi poporul din Java, la care sculptura decorativă din Asia orientală, dezvoltînd una din ramurile sale cele mai încărcate, înfloreşte de sus în jos monumentele cu basoreliefuri însufleţite ca nişte picturi, în care epopeea morală a lui Buda se desfăşoară printre animale, păduri îmbălsămate pline cu fructe şi păsări, coruri, cîntăreţi, femei de o graţie trîndavă şi lascivă, care se roagă şi dansează, populînd cu vise bogate somnul de beţie al zeului — era tot budist şi dovedea preocupări pentru echilibrul moral şi pentru armonie aproape necunoscute sculptorilor care au împodobit grotele din Ellora şi templele piramidale.

Orgia ornamentală desigur nu va fi niciodată mai totală. E şi firesc, căci pădurea este încă şi mai stufoasă, mai înflorită, mai populată, umezeala mai caldă şi dorinţa mai îmbătătoare. Dar ornamentul ascultă de un ritm cu o splendidă legănare. Împletiturile ornamentale figurînd flori, fructe, liane, palmieri şi plante grase care se tîrăsc de sus în jos pe pereţi, de-a lungul usciorilor şi pe frontoanele porţilor pînă în vîrful înaltelor tiare cu patru feţe ale lui Brahma, care înlocuiesc aici cupola indo-persană sau piramida dravidiană, îmbrăţişează atît de strîns linia arhitecturii încît o fac mai aeriană şi par s-o înalţe pe de-a întregul, precum, într-o reţea suspendată de frunze, de

16. Artă khmeră. Bayon-ul din Angkor-vat (sfîrşitul sec. XII). Dansul apsaraşilor.

tulpini răsucite, de ramuri, o ploaie tăcută şi învolburată de corole şi de parfumuri.

Sculptorul khmer dă formă la tot ceea ce nu atinge de obicei sensibilitatea noastră centrală decît prin ceea ce auzim, prin ceea ce gustăm şi prin ceea ce simţim. El sculptează murmurele şi sclipirile şi aromele pădurii, tropăitul cadenţat al turmelor, gînguritul grav al păsărilor îndrăgostite, răcnetul răguşit şi surd al fiarelor mişunînd pe cărările ascunse, fluidul invizibil ce curge prin nervii femeilor care dansează cînd răsună muzica şi voluptatea se trezeşte. Inima tainică a lumii bate puternic şi regulat în mulţimile care trec pe sub ramurile de nestrăbătut, fie că ele cîntă laolaltă, fie că se pregătesc de masacru, de sărbătoare, de moarte, de judecată, de zidirea palatelor. Şi, în ordinea interioară care dă acestor simfonii sculpturale atîta forţă ritmică, totul se întrepătrunde totuşi fără încetare. Transmigraţiunea gînditorilor Indiei freamătă la suprafaţa stîncii. Forme animale, forme vegetale trec unele într-altele, liane germinează figuri, reptile, picioare, mîini înfloresc în flori de lotus. N-are a face ! Universul luxuriant este bun,

de vreme ce chipul divin al celui de consolează apare în dosul fiecărei frunze, de vreme ce el a iubit pînă şi şerpii. Eroii, elefanţii, tigrii paznici ai templului sau cei care mărginesc aleile, imensele cobra cu şapte capete răsfirate care încadrează frontoanele sau se tîrăsc de-a lungul balustradelor, au, în ciuda ghioagelor, a ghiarelor şi a colţilor lor, o faţă indulgentă şi un surîs primitor. Buda este numai dragoste. Forţele pămîntului l-au pătruns pentru a înflori în omenire prin fiinţa lui. Astfel arborii negri, plini de suc veninos, plini de spini, şi străbătuţi, de la rădăcini pînă la frunze, de animale aducătoare de moarte, poartă, pe cea mai înaltă ramură a lor, o floare.

Povestea lui Sakia-Muni, de la naştere pînă la somnul său nirvanic, împodobeşte pereţii sanctuarelor. Sculptorul khmer povesteşte cu dragoste despre omul-Dumnezeu din Orient, tot aşa după cum, cam în aceeaşi vreme, sculptorul gotic povesteşte cu dragoste naşterea şi patimile omului-Dumnezeu din Occident. Pretutindeni surîsuri blînde, pretutindeni braţe deschise, capete înclinate pe umeri iubitori, mîini împreunate cu gingăşie, elanuri ingenue de abandon şi de încredere. Omul este pretutindeni în căutarea omului. Geniul răului, Ravana cel cu o sută de mîini din care se nasc plante şi ierburi, n-are decît să vină în goană,

17

17. Detaliu la 16.

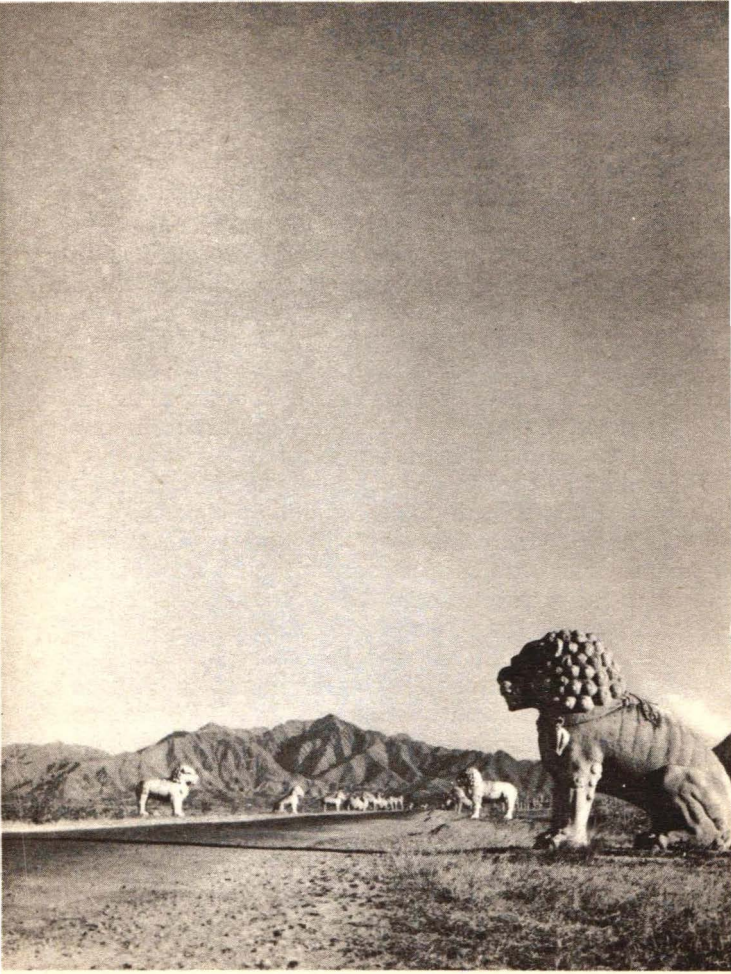
18. Artă khmeră. Palatul din Angkor — thom (sec. X—sec. XII). Figură decorativă, detaliu.

călcînd peste păduri pline de animale, nenumăratele figuri înfăţişînd oameni pot să se zbată sub avalanşe de flori întocmai ca spiritul asaltat de ispitele pămîntului. Nu are importanţă ! Pe fond de arbori groşi, armatele mărşăluiesc. Rama înaintează de-a lungul pădurilor. Omul va sfîrşi prin a cuceri, fie şi numai pentru o clipă, acordul dintre viaţa sa socială şi instinctele sale cele mai tiranice. Nici bestialitate, nici ascetism. Eroii voinţei sînt nu numai înconjuraţi de flori prietene, neavînd decît să întindă mîna spre a culege fructele de pe crengile aplecate în calea lor, ci chiar şi ghirlande de baiadere goale îi aşteaptă la capătul drumului, toate deosebite, toate asemănătoare, dansînd şi aproape imobile, care scandează, în ritmul tainic al muzicii, zvîcnirile lăuntrice ale undei care le străbate. Pentru a doua oară de la începuturile omenirii, efortul intelectual şi bucuria simţurilor par să fie de acord timp de o clipă. Ascuns, fără îndoială, şi mai sumar, dar, de asemeni, mai plin, mai muzical, mai greu de materie, supraîncărcat şi mişcător pe fondul de arbori şi flori, modelajul grec pare să se schiţeze ici şi colo.

Astfel, veşnic oscilînd între eroism şi senzualitate, trecînd în fiece clipă şi fără tranziţie de la suprema iubire morală la suprema beţie materială, şi de la cea mai înaltă cultură aristocratică la satisfacţiile instinctuale cele mai impulsive, sufletul indian rătăceşte de-a lungul pădurilor vii de sentimente şi de sisteme, în căutarea legii. În totalitatea lui, şi în ciuda oazelor de speranţă şi de prospeţime sentimentală pe care le cuprinde, el este pesimist şi crud. Nu pentru că oamenii din India ar avea mai

multă nevoie decît ceilalţi să semene durerea sau moartea. Ei sînt un adevărat mîl uman, plămădiţi din slăbiciuni, blindaţi cu fier şi aur, purtaţi rînd pe rînd spre dragoste sau moarte după cum aerul pe care îl respiră le aduce mireasma arborilor, a oceanelor sau a pustiurilor. În toate cazurile, aici ca şi pretutindeni, energia cea mai subtilă şi materia cea mai brută se împerechează în fiece moment. S-ar zice că manifestările instinctului năpustit cu toată puterea în imensitatea vieţii suscită negreşit, la naturile superioare, cele mai înalte sentimente sufleteşti. Înţelepţii indieni se ridică deasupra binelui şi răului, pentru a dobîndi indiferenţa, după ce au suferit mult, pentru că mulţimea indiană se cufundă în beţia sau în spaima de a trăi, fără a cunoaşte binele şi răul.

Echilibrul, pentru ei, neputîndu-se realiza decît în străfulgerări, în viaţa socială mijlocie, ei l-au căutat în afara condiţiilor vieţii sociale mijlocii, în sînul unei armonii nemăsurate în care viaţa şi moartea, ignorînd începutul şi sfîrşitul, îşi amestecă puterile egale şi nu cunosc alte limite în afara lor. Viaţa, deci, să se epuizeze, trăită pînă la moarte ! Şi moartea, în putreziciunea ei, să facă să înflorească iarăşi şi iarăşi viaţa ! De ce am încerca să introducem în armonia conştiinţei energiile naturii ? Disciplinate o clipă, energiile naturii vor învinge din nou, şi din nou vor rostogoli voinţele şi speranţele omului, în beţia tulbure a tinereţii lor recucerite.



19. Drumul către mormîntul dinastiei Ming (sec. XV).

CHINA

I

India, tot noi sîntem. Deşi pesimismul grandios care dă limbajului său plastic atîta frenezie ne dezvăluie regiuni din noi înşine pe care nu le explorasem, el ne domină totuşi din prima clipă, pentru că ritmul acestui limbaj îl înrudeşte în mod secret cu toate cele care exprimă optimismul occidental. În China, dimpotrivă, nu mai înţelegem. Cu toate că cuprinde a treia parte din omenire, e ţara cea mai îndepărtată, cea mai izolată dintre toate. Este vorba aici de o metodă care ne scapă aproape total, de un punct de plecare care nu este al nostru, de un scop care nu seamănă cu al nostru, de un impuls vital care n-are nici acelaşi aspect, nici acelaşi sens cu al nostru. Chinezul tinde ca şi noi, fără îndoială, să realizeze unitatea spiritului. Dar el nu caută această unitate pe drumurile pe care o căutăm noi.

China n-a rămas totuşi atît de închisă pe cît s-a spus. Ea s-a amestecat neîncetat cu arianismul, în asemenea măsură încît a produs, în Indochina şi în Tibet de exemplu, civilizaţii mixte, în care a lăsat fluviile de dragoste care se revărsau din sufletul hindus să verse ceva din ardoarea-i neliniştită şi din dorinţele-i necunoscute în sufletul ei serios, pozitiv, naiv şi morocănos. Ea a cunoscut lumile

cele mai îndepărtate de ea, cele mai vechi. Roma, acum două mii de ani, avea legături cu ea, Caldeea, cu douăzeci de secole înaintea Romei, o învăţa astronomia. Mai aproape de noi, Islamul a influenţat-o în asemenea măsură încît a convertit la mahomedanism douăzeci sau treizeci de milioane de chinezi. În secolul XVI, după cucerirea mongolă, Pekinul era poate oraşul cel mai cosmopolit, cel mai deschis de pe glob. Portughezii, veneţienii îşi trimiteau aici negustorii, şi curtea imperială invita artişti şi savanţi din India, din Persia şi chiar din Europa occidentală.

Totuşi, oricît de departe ai privi în trecutul Chinei, ea pare că a încremenit pe loc. Viaţa ei mitică ia sfîrşit, poate, în preajma secolului lui Pericle, apogeul puterii ei vitale oscilează între secolele V şi XV ale erei noastre, declinul ei începe în epoca în care Occidentul urmează să-şi făurească istoria. Dar trebuie să priveşti foarte de aproape pentru a distinge una de alta aceste faze ale acţiunii ei. Mărturiile materiale care ne parvin din epoca sa legendară nu diferă prea mult de cele pe care ea ni le furnizează azi, şi cel mai viguros efort al ei nu pare să coincidă cu Evul Mediu occidental decît pentru a demonstra mai bine, prin trecerile insensibile care o leagă de trecutul şi de prezentul ei, că ea n-a ieşit niciodată din propriul său Ev Mediu şi că ignorăm cînd a intrat în el. În realitate, lumea interioară a chinezilor nu ni s-a deschis niciodată. În zadar simţim la ei o civilizaţie socială mai perfectă decît a noastră, în zadar admirăm la ei rezultatele unui efort moral care a fost tot atît de mare ca şi al nostru. Continuăm să nu-i înţe-

legem mai mult decît pe furnici sau pe albine. Este acelaşi mister, înspăimîntător, aproape sacru. Dece sîntem oare astfel făcuţi încît nu putem concepe decît propriul nostru mod de asociaţie şi numai mecanismul nostru raţional? Ne este cu neputinţă să spunem dacă chinezul ne este superior sau inferior, şi problema, astfel pusă, n-are sens. El a urmat o evoluţie pe care noi n-am urmat-o, el constituie a doua ramură a arborelui uman care s-a despărţit de prima, şi nu putem şti dacă ramurile se vor mai întîlni.

Lumea indo-europeană, cu întreg instinctul ei, se îndreaptă spre viitor. Lumea chineză, cu întreaga ei conştiinţă, se îndreaptă spre trecut. Acolo este abisul, poate de netrecut. Aici stă tot secretul puterii de expansiune a Occidentului, al ermetismului Chinei, al ciudatei impersonalităţi a limbajului ei figurat. Luată în bloc, ea nu manifestă nici o schimbare în timp, nici o mişcare în spaţiu. S-ar zice că ea exprimă un popor de bătrîni, osificaţi încă din copilărie. Şi niciodată de la el, ci de la tatăl, de la bunicul, şi, dincolo de tatăl şi de bunicul lui, de la mulţimea nesfîrşită de cadavre care-l conduc din străfundurile vremii, cere chinezul, nu legea, ci reţeta adaptării sale la mediul, de altfel puţin mobil, cu care l-a dăruit natura.

La prima vedere, este Egiptul, cu imobilitatea lui geologică şi agricolă, cu arta sa impersonală, colectivă, ermetică, abstractă. Dar Egiptul este neliniştit, el nu poate înnăbuşi flacăra care se revarsă, în pofida lui, din centrul materiei pe care o lucrează cu dragoste. Un invincibil idealism îl împinge spre un viitor pe care n-ar vrea să-l vadă.

Chinezul, sub acţiunea exteriorului, a evoluat şi el, fără îndoială, dar în jurul aceluiaşi punct fix. Eì a rămas practic şi aplecat asupra lui însuşi, riguros realist, lipsit de imaginaţie şi, în fond, fără dorinţe. În timp ce poporul egiptean suferă din pricina dominaţiei preotului şi caută să-l uite explorînd viaţa în profunzime, chinezul acceptă fără revoltă tirania, de altfel indulgentă, a mandarinului, pentru că ea nu stînjeneşte întru nimic satisfacerea bătrînească a gusturilor sale. Nu cunoaştem însă nimic din evoluţia imemorială care trebuie să-l fi adus în această stare de spirit. Confucius, o dată pentru totdeauna, a orînduit morala, ea a încremenit în formule foarte accesibile şi se menţine pe făgaşul tradiţional prin respectul intangibil, dogmatizat, ritualizat, orb, pe care fiecare îl datorează părinţilor, părinţilor părinţilor săi, părin-

20

20. Epoca Shang (sec. XVIII — sec. XII î.e.n.). Cuvă Daiban. Bronz. Muzeul Cernuschi, Paris.

21. Epoca Tşeu (sec. XII — sec. XI î.e.n.). Tripod. Lut ars. Muzeul Cernuschi, Paris.

ţilor morţi ai strămoşilor săi. Mişcarea ascendentă care caracterizează pentru noi viaţa şi care ne împiedică să o fixăm într-o formulă anume, s-a cristalizat la el într-o formă care nu este poate întotdeauna asemănătoare cu ea însăşi, dar prin care se poate ajunge la acelaşi principiu şi pe care acelaşi principiu o determină pînă în cele mai neînsemnate detalii. Chinezul se mulţumeşte cu ea, el se complace în ea, nu mai are nevoie să caute altele. În fond, rămîne imobil pentru că are prea multe virtuţi native şi pentru că imaginaţia lui se atrofiază, neavînd niciodată la ce reacţiona şi cu ce lupta. El va primi fără dificultate învăţăturile morale ale budismului, mai tîrziu pe cele ale islamismului, pentru că ele sînt aproape de acord cu esenţialul celor pe care i le-a dat Confucius pînă şi în ceea ce priveşte nirvanismul

21

unuia şi fatalismul celuilalt şi care-i vor permite să adoarmă în indiferenţă veleităţile de revoltă pe care le-ar putea avea.

Oricît de adînc am coborî în cele mai vechi timpuri ale copilăriei Chinei, o aflăm încă de atunci solidificată în cîteva abstracţii metafizice şi în cîteva entităţi morale din care vor decurge pe viitor toate formele ei de expresie. Arianul merge de la concret la abstract, chinezul, de la abstract la concret. La arian, ideea generală este înflorirea observaţiei obiective şi abstracţia totdeauna în devenire. La chinez, ideea generală pare anterioară studiului obiectiv al lumii şi progresele abstracţiei s-au oprit brusc de îndată ce o lege morală capabilă de a menţine legătura socială i-a apărut filozofului. În Occident, simbolul iese din viaţă pentru a se desprinde încetul cu încetul de ea pe calea generalizărilor progresive care se lărgesc fără oprire sau pornesc din nou de pe alte baze. În

China, simbolul guvernează viaţa şi o închide din toate părţile.

Realitatea mereu în devenire pe care o doreşte occidentalul, cucerirea idealistă care-l ispiteşte, tentativa de ascensiune a omului spre armonie, inteligenţa şi moralitatea, chinezul nu pare a le bănui. El şi-a găsit, sau cel puţin crede că şi-a găsit, modul său de sociabilitate. De ce l-ar schimba ? Cînd denunţăm absenţa lui de idealism, poate nu facem decît să constatăm că vechiul său ideal şi-a realizat de mult timp promisiunile şi că el se bucură de privilegiul unic de a se menţine în citadela morală pe care a ştiut să pună stăpînire, cînd totul curge, se descompune şi se reformează în jurul lui. Oricum, nu-l vom vedea niciodată abordînd forma cu dorinţa de a o face să exprime, precum arta antică şi arta Renaşterii în întregimea lor, efortul de adaptare intelectuală şi senzuală a fiinţei omeneşti la natura care o înconjoară, dar totdeauna cu voinţa de a extrage din ea un simbol tangibil al adaptării sale morale. El va urmări întotdeauna expresia morală, şi aceasta fără a cere lumii să-i furnizeze alte elemente decît cele pe care ştie bine dinainte că le va găsi în ea, fără a cere gesturilor care o traduc noi revelaţii. Morala va fi cristalizată într-o atitudine premeditată, după cum e cristalizată în sentinţele care-l conduc. Lui nu-i va mai rămîne decît să răsfoiască natura ca pe un dicţionar de fizionomii şi de forme proprii a fixa învăţăturile înţelepţilor prin combinaţiile lor. Emoţia senzuală nu-l mai atinge decît prin surprindere, atunci cînd studiază prea îndeaproape elementele transpunerii plastice, iar ştiinţa lui în

22. Vas (sec. IV). Muzeul Cernuschi, Paris.

ceea ce privește forma, desprinsă de orice legătură materială, nu-i mai servește decît la definirea abstracțiunilor. Arta imobilă demonstrează adevăruri dobîndite în loc să constate noi intuiții.
Pe scurt, chinezul nu studiază materia lumii pentru a-i cere să-l instruiască. El o studiază cînd simte necesitatea de a-și obiectiva credințele pentru a-i lega de ele și mai puternic pe oamenii care le împărtășesc. Este adevărat că el vădește în acest studiu incomparabile calități de răbdare, de tenacitate și de încetineală. Străvechile căutări ale primilor artiști chinezi ne scapă... S-ar zice că, timp de zece sau douăzeci de secole, ei au studiat în secret legile formei, înainte de a-i cere formei să exprime legile spiritului.

II

În China, expresia plastică este un fel de grafism convențional, analog scrierii. Primii pictori chinezi — călugării budiști, care, în decursul acelorași secole în care călugării creștini adunau rămășițele spiritului antic, au cultivat în mănăstirile lor singura floare de înalt idealism care a înflorit timp de treizeci de secole pe acest pămînt imuabil — erau și scriitori. Nu existau alți pictori decît poeții, care pictau și scriau cu același penel, comentînd la nesfîrșit poemul prin imagine și imaginea prin poem. Semnele ideografice, pe care le învățau timp de o viață, și care aveau un fel de frumusețe spirituală pe care artiștii o surprindeau în subțirimea, grosimea sau complexitatea arabescurilor

73. Epoca Wei (sec. V). Divinitate Kwan-Yn. Muzeul Cernuschi, Paris.

negre cu care acopereau hîrtia albă, i-au făcut treptat să mînuiască penelul muiat în tuş cu o uimitoare uşurinţă. Cînd poezia, născută din acelaşi curent sentimental ca şi pictura, a simţit prospeţimea şi calmul lumii din jurul mănăstirilor izolate în văile înalte, pictorii care o comentau au aruncat asupra ei prima privire inocentă pe care filozofia tradiţională a îngăduit-o artiştilor chinezi. Peisajul, acest instrument de eliberare şi de cucerire, le-a apărut dintr-o dată. Şi sufletul budist şi-a aflat în ei, în acel moment, expresia sa cea mai senină [1].

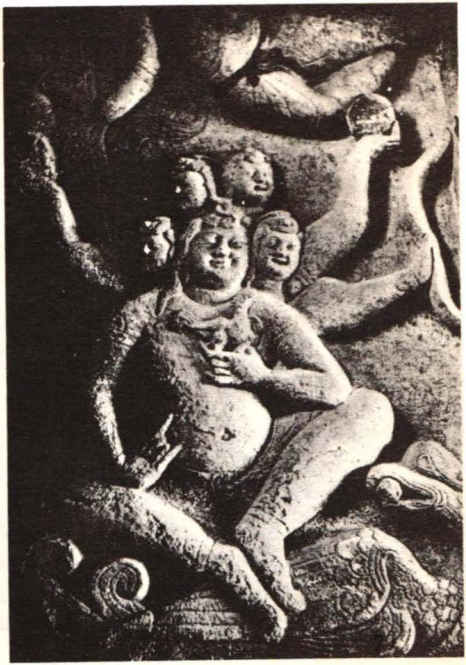
Niciodată pictorii chinezi, în ciuda formei sumare, n-au mers atît de departe ca elevii lor, artiştii din Niponia, în stilizarea schematizată a naturii. Ei nu decorau case sau temple. Ilustrau pentru ei poeme, cu acel sentiment foarte blînd şi totodată foarte egoist al anahoretului care şi-a dobîndit pacea sufletului. Agitaţia oraşelor nu-i atingea. Imaginile pe care le desenau pe mătase, cu o minuţiozitate ce nu cunoştea oboseala, sau pe care le zămisleau, încetul cu încetul, din petele de cerneală pe care le striveau cu penelul pe hîrtia de orez, nu exprimau adesea altceva decît pacea interioară a filozofului care răsfoieşte scrierile înţelepţilor, în mijlocul arborilor indulgenţi sau pe marginea apelor curate. Nu auzeau decît vuietul torentelor din munţi sau behăitul turmelor. Iubeau ceasurile cînd întunericul se îmbina cu lumina, strălucirea nopţilor cu lună, şovăiala anotimpurilor de mijloc, ceţurile care se ridică în zori din

[1] M. Paléologue. *L'art chinois.*

orezăriile inundate[1]. Îşi făuriseră o prospeţime sufletească asemeni celei a dimineţii, de care se îmbată păsările.

Este aproape cu neputinţă să judecăm pictura chineză după această curbă armonioasă care asigură aproape tuturor şcolilor aparenţa unei concentrări sintetice a tuturor elementelor operei la începuturile ei, mai tîrziu a înfloririi lor progresive într-o expresie echilibrată şi, mai tîrziu încă, a dezordinii şi a dispersării lor. După loc, după circumstanţe, aspectul unui secol se schimbă. Aici, de exemplu, hieratismul budist nu va apărea. Dincolo, el se va prelungi pînă în pragul lumii moderne, izolat în cine ştie ce regiune îndepărtată de centrele pline de viaţă, sau cu totul despărţit de lumea înconjurătoare care trăieşte şi se zbuciumă, în fundul vreunei mănăstiri bine zăvorîte. Uneori e nevoie de două sute de ani pentru ca o provincie să se însufleţească şi să asculte de sentimentele unei alteia care le-a şi uitat. La tibetani, fenomenul e constant, dar şi mai explicabil. Coreea, de exemplu, rămîne totdeauna în urma Chinei, în timp ce Japonia, care evoluează foarte repede este capabilă să imite în felul său o formă dispărută din China de zece secole sau care se naşte abia acum. Tibetul se lasă influenţat de India, Turchestanul de Persia, Indochina de Cambodgia şi de Laos. Chiar în China lucrurile se petrec la fel, după dinastie, şcoală, regiune, religie. Singură, ca peste tot, aproape imuabilă în spaţiu şi în durată,

[1] M. Paléologue. *L'art chinois.*



25

arta budistă, evident mai slăbită pe măsură ce credința slăbește, rămîne distinctă de tot ce nu-i ea însăși, distinctă, și distantă, limbaj simbolic al infinitului și al universului, lumină spirituală concentrată într-o formă umană așezată, și curgînd, inepuizabil, de pe toate suprafețele sale.

Dacă privim pictura chineză în masă, și în ansamblul său, și fără a ține seama de tentativele locale de emancipare, de supraviețuirea artificială

24. Epoca Wei (sec. V). Grotele de la Yunkang. Marele Buda.

25. Epoca Wei (sec. V). Grotele de la Yunkang. Basorelief pe stîncă.

a supunerii față de vechea tradiție, de confuzia generală a dezvoltării sale, putem spune că cincisprezece secole s-au scurs, poate, înainte ca egoismul chinez să consimtă a se smulge din viața contemplativă ca să coboare spre torentul unde pescărușul își pîndește prada, să se apropie pe furiș de creanga pe care privighetoarea, înghețată

de frigul dimineții, dă drumul unui ultim suspin, zburlindu-și penele, sau să observe mierla neagră care țopăie pe zăpadă. Abia sub dinastia Ming, în secolele XIV și XV, pictorii chinezi au privit mai îndeaproape păsările, peștii, florile, ca și cum ar fi vrut să lase moștenire Japoniei, care le cerea s-o instruiască, incomparabila știință cu care-i înarmaseră două sau trei mii de ani de observație

26. Epoca Suei. Bodhisattva (589—618), detaliu. Muzeul Cernuschi, Paris.

practică și imediat interesată. Cu o facilitate uimitoare, ei au dispreţuit în acel moment limbajul convenţional care constituise gloria artei lor, libertatea disciplinată care le permitea să exprime abstracţiile sentimentale, cu condiţia de a respecta și de a exalta legile armoniei.

Dincolo de păsări, de peşti, de flori, de lucrurile pe care trebuie să le ţii între degete ca să le descrii, dincolo de portretele directe, pure și nete, făcute cu o pătrundere candidă care te uimeşte, dincolo de paravanele brodate și de picturile decorative care tremură de bătăi de aripi, marea pictură chineză ne invadează întocmai ca undele muzicale. Ea trezeşte senzaţii intime și vagi, de o profunzime fără limite, dar imposibil de situat, care trec unele într-altele, sporind treptat, pentru a ne cuceri în cele din urmă pe deplin, fără a ne îngădui să le înţelegem începutul și sfîrșitul. Formele chineze pictate nu par a fi ieșit din mîlul primitiv. Sau ele par a se străvede printr-un strat de apă nespus de limpede, nespus de liniştită, care nu le tulbură tonurile, prinse și imobilizate sub ea de o mie de ani. Polen de flori, nuanţe imprecise ale gîtului păsărilor, culori subtile care urcă, o dată cu însăși coacerea lor, din străfundul fructelor — mătăsurile pictate chinezeşti n-au nici o legătură cu obiectul. Sînt stări sufleteşti în faţa lumii, iar obiectul nu-i decît un semn, profund iubit de altfel, care sugerează starea sufletească prin modul în care se comportă și se combină cu celelalte obiecte. Transpunerea este completă, și constantă. Și ea le permite să picteze, sau mai degrabă să evoce, lucruri nici-

odată văzute — fundul mării, de exemplu, — cu o poezie atît de profundă încît creează realitatea. Astfel, pe o pînză de mărimea unui şervet, unde, în ceaţa dimineţii, un bîtlan îşi netezeşte penele, este sugerat spaţiul imens. Spaţiul este complicele perpetuu al artistului chinez. Se condensează în jurul picturilor sale cu o atît de subtilă încetineală, încît par că emană din el. Ei pictează tonurile de negru şi de roşu cu puternică gingăşie, şi ca şi cum le-ar desprinde încetul cu încetul din patina de ambră sumbră pe care s-ar părea că au prevăzut-o şi calculat-o. Copii se joacă, femei trec, înţelepţi şi zei stau de vorbă, dar nu aceasta se vede în primul rînd. Se aud melodii liniştite care cuprind inima în valuri de seninătate.

Seninătatea, din nenorocire, se uzează tot atît de repede ca şi entuziasmul, căci şi ea, ca şi el, este un efort. Pe măsură ce se îndepărtau de surse, artiştii chinezi ajungeau, spre a-şi creea starea de spirit pe care o prescriseseră înţelepţii, să ceară vinului entuziasmul artificial din care se năştea, după doza absorbită şi după orientarea spiritului, ardoarea, bucuria, ironia, şi însăşi seninătatea. Mereu stăpîni pe ei înşişi, zdrobeau viaţa în interiorul lor. Din secol în secol, cu încetineala ciudată care le caracterizează acţiunea, pictura chinezilor, trecută în slujba curţii imperiale de îndată ce iese din mănăstiri, urmează evoluţia celorlalte limbajuri ale lor, cu o încăpăţînare cu atît mai primejdioasă pentru ea, cu cît trebuie să rămînă, dacă vrea să trăiască, cel mai individual dintre toate. Ea s-a dezvoltat într-o atmosferă aproape irespirabilă de formule, de reguli şi de canoane,

de care sînt pline douăzeci de mii de lucrări, coduri, istorii, liste de practicieni şi nomenclaturi de tablouri, culegeri tehnice care au transformat arta de a picta într-un fel de ştiinţă exactă şi au făcut să se nască mii de imitatori şi de plagiatori de o uimitoare abilitate. S-a întors către originile sale grafice, creînd enorme volume de modele, în care se puteau găsi forme desenate în toate detaliile şi sub toate aspectele lor, şi pe care pictorul urma doar să le grupeze. Viciul capital al scrierii chineze, care opreşte dezvoltarea spiritului, stînjenind schimbul de idei, şi care precipită abstracţia spre sofistica puerilă, reapărea în expresia ultimă a artei pe care o dotase cu primul său instrument tehnic. Astfel lumea obiectivă, uitată, se răzbună. Beţia spiritului, eliberată de orice restricţie, îi este interzisă omului, care nu mai are dreptul să caute forme de echilibru diferite de cele pe care strămoşul lui le-a realizat spre liniştea sa.

III

Iată ancora de care se agaţă sufletul chinez, dar deopotrivă şi primejdia care-l pîndeşte. Ne-o arată cum nu se poate mai limpede arhitectura sa de lux, pagodele, palatele. Totul este aici preconceput, artificial şi făcut pentru a demonstra un anume număr de reguli imemoriale de metafizică şi de bun simţ. Faianţa şi emailul acoperişurilor, tonurile de albastru, de verde, de galben oglindindu-se în soare sub vălul mereu plutitor de praf, sînt acolo mai ales pentru bucuria ochiului, deşi fie-

care dintre ele simbolizează un fenomen meteorologic, sau pădurile, muncile agricole, apele, un petec din veşmîntul terestru. Şi totul este albastru în templele cerului, totul este roşu în templele soarelui, totul galben în templele pămîntului, totul alb-albăstriu în templele lunii, pentru a stabili între armoniile senzuale şi armoniile naturale o solidaritate intimă şi continuă, în care seninătatea inimii se fixează, se imobilizează şi îşi demonstrează sieşi propria-i certitudine şi necesitate. Dar, sub marea necesitate de unitate şi de calm, fetişismul şi magia îşi afirmau stăruitor drepturile. Orientarea edificiului, numărul totdeauna impar al acoperişurilor suprapuse şi ridicate la colţuri, amintire a corturilor mongole, clopoţeii sunînd la cea mai mică adiere, monştrii de argilă de pe cornişele ajurate, maximele morale pictate pretutindeni, ornamentele din lemn aurit, ansamblul de tufişuri de spini, de creste, de muchii, de forme zbîrlite şi încîrligate, totul răspunde grijii constante de a atrage sau de a îndepărta de sine şi de casele vecine, duhurile vîntului şi ale apei. Tot astfel şi în ceea ce priveşte marile parcuri artificiale, în care toate accidentele solului, munţi, stînci, rîuri, cascade, păduri şi crînguri sînt imitate pînă la manie ; ca şi cum chinezii, care nu schimbă niciodată în afara oraşelor aspectul primitiv al pămîntului lor natal, şi-ar mărturisi respectul pe care el li-l inspiră torturîndu-l pînă la a-l reduce la dimensiunea luxului uman.

Este un popor mai curînd supus decît religios, mai curînd respectuos decît entuziast. Nu că i-ar lipsi zeii, nu că nu i-ar socoti reali. Cei care îşi spun

discipolii profundului Lao-Tse, taoiștii, au introdus poate, la chinezi, tot atîtea divinități cîte se nasc și mor zilnic pe pămîntul Indiei. Dar toate aceste credințe, care nu se traduc, de altfel, decît prin practici de superstiție populară, se împletesc, se întrepătrund, coexistă chiar, aproape totdeauna, la unul și același individ. În fond, fie că e budist, taoist, musulman sau creștin, chinezul crede ceea ce a fost sfătuit să creadă, fără a resimți marea nevoie mistică de a spori, de a modifica sau de a-și impune credința. Zeii săi sînt abstracții foarte pozitive, longevitatea, bogăția, senzualitatea, literatura, caritatea sînt demoni, genii protectoare sau ostile, duhuri ale pămîntului, ale cerului, ale mării, ale stelelor, ale munților ale orașelor ale satelor, ale vînturilor, ale norilor, ale apelor curgătoare ; ei sînt de asemeni savanți și literați ridicați la rangul de eroi. Dar în aceasta constă toată importanța lor. Deși chinezul e foarte înțelept, deși e pătruns de respect filial, ascultă de strămoși, de împărat, de mandarinii care-l reprezintă, deși are grijă să-și orienteze casa în așa fel încît să nu stînjenească duhurile și să le ocrotească locuințele acvatice, aeriene sau subterane — ceea ce ni-l arată igienist, meteorolog și agricultor — el nu se îndoiește că aceste duhuri îl privesc cu bunăvoință. Nici o neliniște nu-l muncește în străfunduri. Stingînd dorința, se sting remușcările, dar se stinge și visul.

O dată cu această deprindere de disciplină și de supunere morală sporește și răbdarea. Chinezul a scrutat vreme atît de îndelungată formele înainte de a-și permite să imprime în materie simbolul

abstracțiilor sale, încît toate sînt definite în memoria lui prin caracterele lor esențiale. Pentru a ajunge pînă la lege, îndepărtăm fără ezitare, cînd scînteia intuiției ne luminează, toate accidentele care o ascund. Chinezul le adună, dimpotrivă, le cataloghează și le utilizează spre a demonstra legea. Îndrăznelile sale nu-i pot șoca decît pe cei care nu-i cunosc știința. De vreme ce abstracția e fixată, artistul va putea, pentru a o face și mai evidentă, supune, devia, tortura forma în toate sensurile, săpa pe chipul omenesc riduri care vor ajunge pînă la schelet, așeza în gură o sută de dinți și pe umeri zece brațe, dota capul cu un craniu monstruos, strîmba figura, exorbita sau adînci ochii în orbite, accentua rîsul sau plînsul pînă la rictusul cel mai improbabil, etaja mamelele căzute pe slănina pîntecelor, răsuci șalele, brațele, picioarele, înnoda degetele ca rădăcinile de viță. El va putea face să se cațăre pe cornișe, să se sfîșie pe stindardele de mătase galbenă sau să se ridice în pragul palatelor o armată întreagă de dragoni heraldici, de păsări fenix, de inorogi, de himere șerpuitoare, care nu reprezintă poate decît o amintire îndepărtată, transmisă prin vechile legende, despre ultimii monștri primitivi rătăciți printre primii oameni. Iată spiritul care-i face pe literați să asculte de rituri pînă la a nu mai avea decît gesturi studiate, pe istorici să deformeze istoria pentru a o face să intre în cadrele sistemelor lor, pe grădinari să tortureze arborii, să fabrice flori, pe tați să zdrobească picioarele fetelor lor, pe călăi să-i taie în bucăți pe oameni. Decît să-i adopte

27. Epoca T'ang (618 — 906). Figurină. Lut ars.

mişcarea liberă, morala tradiţională va ucide mai degrabă viaţa.
Dar şi cînd viaţa este de acord cu morala, cînd emoţia şi voinţa se întîlnesc, cînd entităţile bunătate, blîndeţe, dreptate sălăşluiesc în mod firesc în spiritul artistului, cîtă bunătate, cîtă blîndeţe, cîtă dreptate pe feţele şi în gesturile zeilor ! Pen-

23. Pictură de la Tuen-Huang (sec. IX — sec. X). Călugăr oficiind. Muzeul Cernuschi, Paris.

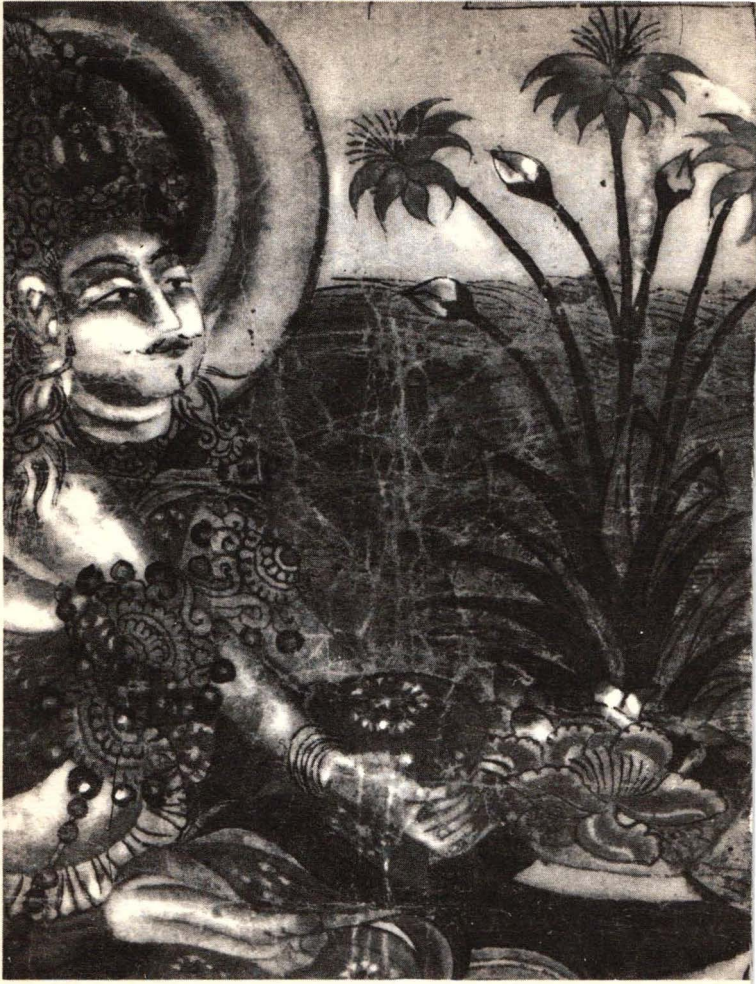
tru a combate şi a face să se uite seninătatea marilor Buda de lemn aurit, aşezaţi pe patul lor de lotus, cu mîinile desfăcute, cu faţa iluminată de pace şi radiind în umbra sanctuarului de absolutul care-i pătrunde, arta taoistă strînge din viaţă tot ce este expresie atrăgătoare, surîsul divin şi dansul femeilor, bunătatea vicleană a înţelepţilor, bucuria copilărească a celor aleşi, veselia de nespus în care se scaldă trinitatea fericirii. O ciudată blîndeţe emană din toate aceste bibelouri de lemn şi de ivoriu, de jad şi de bronz care umplu pagodele şi de care sînt înţesate tarabele cu firme de hîrtie pictată de-a lungul străzilor mişunînd de lume, în care se îngrămădeşte murdăria omenească. Într-adevăr, filozoful a stins cu desăvîrşire în inima acestui popor filozof, neliniştea care torturează dar care adesea şi înalţă. Dar ce importanţă are aceasta ? Aşa cum este, el are forţa celui care ştie puţin, dar e sigur de ceea ce ştie. Această pace, fără îndoială, este şi beatitudine, această lipsă de grijă, această lipsă de vise are, poate, cu timpul, în ea, ceva iritant şi chiar nesănătos. Dar citeşti în ea o asemenea onestă certitudine, încît te simţi legat de oamenii care au dat vieţii lor morale această expresie atît de singulară, prin chiar fondul naturii umane, a cărei luptă neîncetată are drept origine aspiraţia spre mai bine. Ciudat este că frumuseţea constă pentru noi în chiar această luptă, şi că chinezul o află în victoria străveche pe care strămoşii săi au cîştigat-o pentru el. El îşi spune entuziasmul lipsit de lirism şi încăpăţînat faţă de cei ce i-au dat pentru totdeauna pacea conştiinţei. Şi în arta sa simţim greutatea acestei păci.

Căci iată misterul acestui suflet, foarte complex la suprafaţă, dar extrem de simplu în fond. O ştiinţă atît de sigură a formei, încît o poate face să se contorsioneze logic pînă la imposibil, dar care poate, de asemenea, cînd se luminează cu o străfulgerare de emoţie sau cînd se află în prezenţa necesităţii de a construi o operă durabilă şi imediat utilă, să atingă esenţiala şi profunda frumuseţe. Nu trebuie să credem că parcurile lor artificiale sînt lipsite de prospeţime şi de linişte, şi că florile ciudate pe care ei le cultivă aici nu cuprind, în torentul simfoniilor lor triumfale, tot Orientul, de la recifii de mărgean, pînă la rîurile de perle, de la somptuoasele mătăsuri broşate care îşi desfăşoară roşul sau albastrul dragonilor heraldici pe galbenul imperial stropit cu flori, pînă la smalţurile sclipitoare şi tulburi, de la apusurile şi răsăriturile de aştri în norii de praf, pînă la limpezimea cerurilor spălate de ape. Nu trebuie să credem mai ales că arhitectura lor, deşi exemplarele sale cele mai vechi, datorită fragilităţii materialelor, nu sînt mult anterioare secolului X, este lipsită de ştiinţă şi de soliditate. Pentru a apăra edificiile de călduri şi de ploi, ei ştiu cum să încline şi cum să scoată în afară acoperişurile, pe care le susţin prin combinaţii de bîrne demontabile, puternice şi uşoare ca nişte creaţii naturale. Ştiu mai ales, ca şi romanii, şi ca toate popoarele străvechi de pe enormul continent masiv pe care alternează marile vîrfuri, marile deşerturi, marile păduri, marile fluvii, să dea edificiilor lor utilitare, punţi, porţi triumfale, arcuri gigantice, metereze crenelate, ziduri imense închizînd cîmpiile şi căţărîndu-se pe munţi, acel

aspect aerian sau greoi, dar totdeauna grandios şi ferm ca un piedestal pe care să ne înălţăm certitudinea de a ne fi dus pînă la capăt întreaga strădanie. Ca şi străvechii sculptori din valea Nilului, ei au însufleţit deşerturi cu alei străjuite de coloşi, cu o formă atît de vastă şi atît de sumară încît par a fi prezenţi din totdeauna în mijlocul singurătăţilor, rezumînd în structura loc concisă ondulaţiile nisipurilor, pînă la contraforţii munţilor şi sfericitatea cerului, pe cercul cîmpiilor.

IV

Dacă China n-ar fi făcut tentativa ciudată de a sculpta pe pereţii templului din Hiao-tang chan, cam în epoca în care Marc Aureliu îi trimitea ambasadori, siluetele plate care seamănă cu nişte umbre pe un perete, dacă pe de altă parte n-am începe să cunoaştem cîteva figuri arhaice care datează cel puţin de la începutul erei noastre, s-ar putea crede, şi mult timp s-a şi crezut, că ea n-a sculptat nici măcar o singură piatră înainte ca cuceritorii provinciilor din nord să o fi pus în contact, în secolul V, cu religia lui Buda. Aici, ca şi în India, valul care urca din inimile pline de speranţă a scobit munţii şi a înecat stîncile. Cînd s-a retras, figuri colosale, feţe pure cu ochii plecaţi, giganţi aşezaţi cu cele două mîini încrucişate şi deschise, procesiuni măreţe la trecerea cărora se fluturau frunze de palmier şi evantalii, zece mii de zei surîzînd, tăcuţi şi liniştiţi, locuiau în întuneric. Falezele, de sus şi pînă jos, erau sculptate,



29. Frescă de la Tuen-Huang (sec. IX — sec. X). Muzeul Cernuschi, Paris.

toate crăpăturile stîncii aveau pereţii vii, strălucirea spiritului cădea de pe pilaştrii şi de pe bolţile cioplite în funcţie de proeminenţele şi de scobiturile pietrei. O sută de sculptori lucrau în umbră spre a modela concis aceeaşi statuie gigantă, şi atît de mare era unitatea şi puterea energiei creatoare care-i însufleţea, încît monstrul divin părea că iese din două mîini, dintr-o singură inteligenţă, lung strigăt de dragoste pe care un singur piept îl azvîrle peste timp. Şi poate că sculptura budistă a atins aici expresia supremă a unei ştiinţe a luminii care nu seamănă cu nimic din ceea ce întîlnim chiar la cei mai mari sculptori. Lumina nu pare că se confundă, ca în Egipt, de exemplu, cu planurile statuii, spre a face mai subtile trecerile şi profilurile. S-ar spune că pluteşte în jurul ei. Forma pare că înoată, că unduieşte sub lumină, ca un val care trece, fără de început şi fără de sfîrşit. Dar aceasta este o caracteristică specific budistă, comună acestei şcoli de cuceritori din Nord, sculptorilor din India şi din Coreea, din Japonia şi din Cambodgia, din Tibet şi din Iava, comună întregii sculpturi internaţionale budiste, în care influenţa greacă este mereu prezentă în puritatea nervoasă a profilurilor occidentalizate, în armonia proporţiilor, în obiectivismul rezumat şi idealizat de inteligenţă. China propriu-zisă n-a participat la actul de credinţă pe care-l afirma pe teritoriul său năvălitorul venit din platourile Asiei Centrale. Fără îndoială, ea nu a consimţit decît pentru o clipă să se lase în voia iluziei supreme a paradisurilor făgăduite. Poporul cel mai înţelept, şi, poate tocmai din pricina asta, cel mai

puțin idealist din istorie, nu cedase decît împotriva voinței sale impulsului general care a dat întregii Asii orientale această artă impersonală, secretă, și de o spiritualitate atît de pură, de care se va elibera complet abia peste zece secole.
La drept vorbind, valul budist a întîrziat cel mai puțin asupra Chinei. China și-a reluat foarte repede deprinderile sale de meditație pozitivă, cărora acest scurt elan de iubire urma să le dea o și mai mare profunzime și greutate, așa cum se întîmplă întotdeauna după o pasiune dureroasă și clarvăzătoare. Ea și-a întors din nou sufletul către moarte, și, cum aceia care scobiseră sub ochii săi munții o învățaseră să deprindă din haos forma arhitecturată pe care lumina și umbra răspîndesc spiritul vieții, ea a putut să dea poemului funebru pe care l-a cîntat timp de o mie de ani, din secolul VII și pînă în secolul XVI, o plenitudine și o gravitate ce fuseseră uitate după declinul artei egiptene, un ton greoi, categoric, așezat, precum concluzia ultimă a unei inteligențe care s-a cercetat cu de-amănuntul pe sine și nu a descoperit nici o singură fisură prin care să poată pătrunde îndoiala.
Nu aflăm, fără îndoială, în statuile funerare ale Chinei, acea iluminare secretă care se înalță din zonele profunde ale coloșilor egipteni, spre a uni la nivelul suprafețelor lor unduioase spiritul uman cu lumina. Poporul chinez, stăpîn pe pămîntul și pe culturile sale, n-a suferit niciodată îndeajuns pentru a căuta în speranța constantă a morții libertatea interioară și consolarea pentru faptul de a trăi. El privea moartea cu placiditate, fără teamă

şi fără dorinţă. Dar el nu o pierdea din vedere, ceea ce conferă pozitivismului său o formidabilă importanţă. Meditaţia asupra morţii ne face să vedem lucrurile esenţiale. Anecdota în care ne pierdem cînd privim spre întîmplările vieţii părăseşte spiritul pentru totdeauna. El nu se mai opreşte la nimic din ceea ce îi interesează şi îi reţine pe majoritatea oamenilor. El ştie că se scurge pe de-a-ntregul ca şi lumina care răzbate între două bătăi de pleoapă, şi că la lucirea acestui fulger trebuie să cuprindă absolutul. Şi pentru că nu zăreşte nimic dincolo de viaţă, imnul său, adresat morţii, adună tot ceea ce e nemuritor în viaţă pentru a-l încredinţa viitorului.

Sculptura funerară se dezvoltă o dată cu puterea chineză şi intră în declin o dată cu ea. De la mormintele dinastiei T'ang şi pînă la cele ale dinastiei Ming, cele două dinastii de la începutul şi de la sfîrşitul perioadei de apogeu a Chinei, deşertul chinezesc, deşertul galben şi roşu care unduieşte lin pînă către munţii îndepărtaţi în care dorm cuprul şi fierul, a văzut ivindu-se forme masive, oameni, elefanţi, cămile, berbeci, cai, struţi, unele în picioare, altele culcate, toate imobile, veghind somnul împăraţilor [1]. Toată cîmpia era o operă de artă, un zid decorat, iar sculptorii utilizau curbele, reliefurile, perspectivele, pentru a pune pe deplin în valoare giganţii de piatră. Veneau din zare,

[1] Aceste morminte ale primelor mari dinastii din secolele VII-XI, ca şi templele monolite de la Ta-t'ong fu, de la Long-Men, de la Kong, au fost descoperite de către Edouard Chavannes în cursul admirabilelor şi fecundelor sale explorări din 1907.

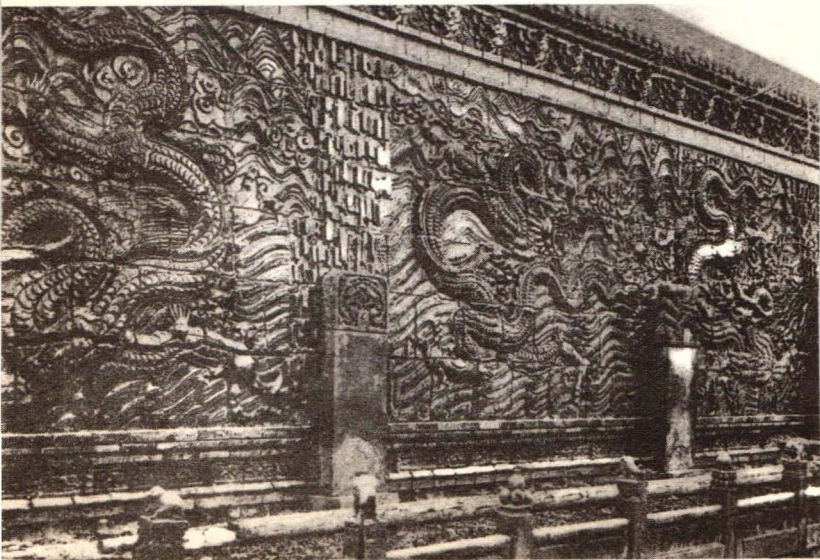
înaintînd ca o armată, urcînd colinele, coborînd văile, nepăsători, din clipa în care porniseră în marş sau la paradă, de ierburile şi de mărăcinii care începeau să crească de îndată ce sculptorii dispăreau. Monştrii urmau unul după altul şi se priveau, leii pitiţi asistau la trecerea supuşilor pe care-i ascundeau şi-i descopereau rînd pe rînd ondulaţiile solului, mulţime, singurătecă şi tăcută sub cerul prăfuit, de forme despărţite, absolute şi definitive, ducînd parcă pînă la sfîrşitul pămîntului, cînd soarele însuşi se va fi stins, grandioasa mărturie că omul a trecut pe acolo.

Pornind, o dată cu mormintele dinastiei T'ang, cu basoreliefurile puternice care te duc cu gîndul la o Asirie vizitată de greci, de la viziunea cea mai

directă, condensîndu-şi treptat ştiinţa într-o expresie din ce în ce mai sumară, sculptorii chinezi ajunseseră, sub dinastia Song, să conceapă obiectul ca pe o masă atît de compactă, atît de lipsită de detalii şi de accidente, atît de densă şi de rezumată, încît părea că duce greutatea a treizeci de secole de meditaţie metafizică. Ei puteau de acum înainte să-şi permită toate stilizările, toate deformările, toate îndrăznelile necesare afirmării adevărurilor morale revelate Chinei de către înţelepţii vechilor timpuri. Sub dinastia Ming, în momentul în care vor renunţa să mai sculpteze, cînd China, bătînd pasul pe loc, va lăsa Japonia să-i scape din strînsoare şi să se năpustească în deplina libertate a vieţii către cucerirea de sine, artiştii chinezi au dobîndit o virtuozitate grandioasă. Pentru a-şi păzi templele, îşi făuresc statui enorme de fier. Ei decorează pereţi şi bolte cu uriaşe figuri stranii, care se organizează în linii melodice ondulînd în curbe neregulate, dar continui şi ritmice ca încreţiturile la suprafaţa apei. Pe aleile colosale, monştrii cu feţe strîmbe şi himerele alternează cu elefanţii masivi, cu dromaderii, cu războinicii drepţi şi puri ca nişte turnuri. Aşadar, atît în formele cele mai îndepărtate de realitatea lor primară cît şi în pietrele sculptate care amintesc cel mai mult de masele vii ce se profilează pe o cîmpie prăfuită cînd se lasă seara, adevăratele turme şi caravane de animale domestice, putem afla ceea ce e mai caracteristic pentru sufletul chinez, lipsit de imaginaţie, dar atît de ferm şi de concentrat încît nu-i imposibil ca realismul său imobil să ajungă să ia, într-o bună zi,

30. K'ai-fon-fu. Pagoda de fier (sec. XIV).

locul idealismului ascendent al Occidentului, pentru a se impune oamenilor avizi de repaos. Arta chineză este o imensitate. Artistul joacă aici un rol tot atît de unanim, tot atît de permanent ca şi în Egipt. El populează, de treizeci de secole, cu mobile, covoare, vase, bijuterii, figurine, locuinţele celor vii şi locuinţele celor morţi. Trei sferturi din producţia sa se află poate încă sub pămînt. Văile celor două fluvii ale sale constituie o mină de artă fără îndoială tot atît de inepuizabilă ca şi valea Nilului. Şi tot atît de variată în forme grave, sau înspăimîntătoare, sau încîntătoare, totdeauna neprevăzute şi subtile, de la oalele de bronz pe care le îngroapă anume pentru secole, pentru ca patina sucurilor şi a mineralelor terestre să acţioneze cu încetul asupra lor, pînă la mulţimea figurinelor,



asemenea celor de Tanagra, aflate în necropolele lor, mai puțin pitorești, desigur, decît surorile lor grecești, dar și mai concise, mai pure, concepute cu profiluri mai vagi, cu planuri mai decisive, cu mase mai rotitoare, și aducînd grației, castității, măreției feminine, un omagiu și mai impresionant. Ce importanță are aparența, la primă vedere paradoxală, a acestei arte infinite, în care începem să întrezărim, cum am făcut și în ceea ce privește arta Egiptului, la primul contact la fel de monstruoasă, simplitatea, unitatea, coherența grandioasă a celor mai ciudate concepții! Sub grimasele statuilor, sub veșmintele complicate cu care le îmbracă, sub cornișele bizare ale edificiilor sale, sub zbîrlirea monștrilor lăcuiți și sub strălucirea roșie și aurie a sanctuarelor sale, există prezența reală a unui schelet indestructibil. Modelajul sculptural, sinuos și echilibrat la greci, plin de mișcare la indieni, dreptunghiular la egipteni, este sferic la chinezi. Trecerea și planul, sub ornamentele și atributele simbolice, sub zvîrcolirile și sub torsiunile cele mai dezordonate ale monștrilor, se întrepătrund, prin înaintări continui și lente, ca pentru a alcătui un bloc închis. În sculpturile esențiale, s-ar spune că forma urcă lent către abstracție, că abstracția coboară lent către formă, și că un fulger scapără acolo unde are loc fuziunea, eternă, compactă, pură. China, atunci, dimpreună cu Egiptul, Grecia, India, Franța Evului Mediu, atinge una din culmile spiritului.

31. Ta t'ong fu: perete de cărămidă smălțuită

Unitatea sferică a modelajului, care-i traduce sufletul imemorial, este imaginea substanţei sale. Prin configuraţia, prin solul său, prin rasa care o populează, Mesopotamia chineză este una. China şi chinezii alcătuiesc o aglomeraţie în care solidaritatea morală şi socială prelungesc ţinutul pînă în adîncurile fiinţei lor. E o aglomerare făcută din pulberea seculară adusă de vînturile din Nord, ale căror vîrtejuri externe întunecă discul solar, e un morman cărat de fluviile care acoperă pămîntul cu aluviuni, case tencuite cu noroi, oameni care continuă solul. Pămîntul galben înaintează pînă în inima oraşelor, şi schimbul de mărfuri aduse de caravanele şi de convoaiele fluviale imprimă întregii mase profunde o mişcare compactă şi lentă,

care se învîrteşte în acelaşi cerc. Orizontul este mărginit şi toată întinderea şi toată durata lumii se aglutinează într-un singur bloc.

Agricultor sau mai curînd grădinar, şi asta de zece mii de ani poate, cultivîndu-şi petecul de pămînt cu lentă răbdare, cu solicitudine lentă, acumulînd pe el cu grijă îngrăşămîntul omenesc, scoţînd de pe un spaţiu infim hrana sa şi a animalelor sale, pururi aplecat peste pămîntul lui moale, locuind adesea sub el, cu toată pielea, cu picioarele şi cu mîinile impregnate de el, chinezul îi cunoaşte greutatea, consistenţa, gradul de umiditate şi de uscăciune, gustul. Îi ascultă murmurul surd cînd încolţesc seminţele. S-ar spune că întreaga sa imaginaţie senzuală s-a concentrat în dorinţa de a mînui acest pămînt unsuros şi materiile pe care le scoate din el, jadul gras, cornalina, cristalul, agata,

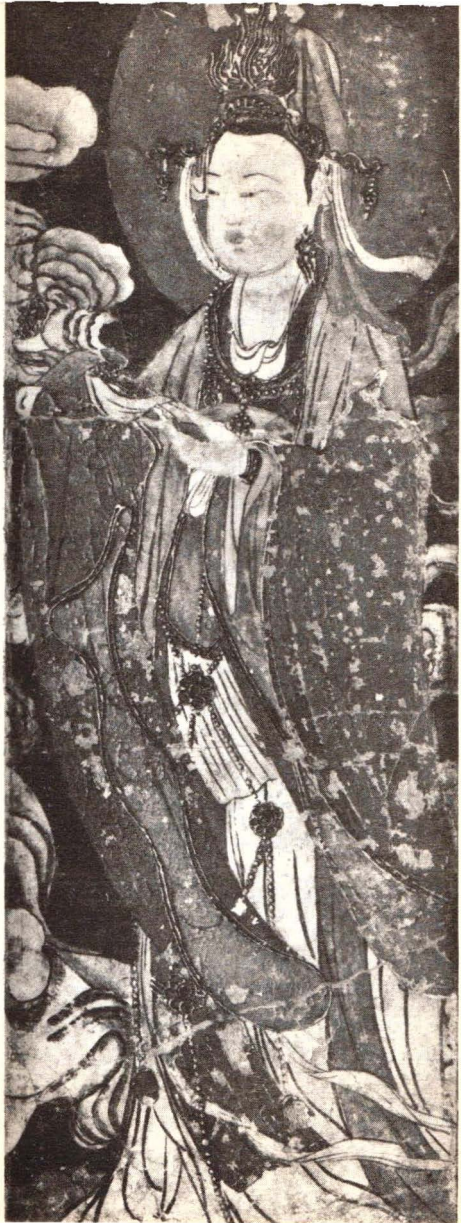
33

32. Mormîntul dinastiei Ming (sec. XV). Poartă triumfală.

33. Mormîntul dinastiei Ming (sec. XV). Monstru străjuind Calea triumfală.

calcedoniul, pietrele dure ale căror pete ştie a le folosi, ale căror vine ştie a le urmări, caolinul şi silexul, pămîntul alb, arama şi cositorul topite laolaltă pentru a obţine bronzul negru. El cunoaşte atît de bine materia, el ştie în asemenea măsură care-i sînt obiceiurile, deprinderile, maniile, încît o topeşte sau o coace potolind sau aţîţînd focul spre a o face mai mult sau mai puţin dură, mai mult sau mai puţin sfărîmicioasă, spre a o stria, spre a o amesteca cu alte materii, vărsînd în ea praful metalic lichefiat de căldură sau fisurînd-o. Bronzul, în care ştie să topească reflexe adînci de aur verde, de aur galben, de aur roşu, de aur violet, tonuri de albastru, irizate şi înşelătoare ca apele stătute, bronzul greu, dens, sonor şi dur, ia sub mîna sa forme strivite şi pîntecoase, aspectul unor blocuri pline ale căror încrustaţii, a căror scoarţă aspră, cu împletiri de pieliţe vîscoase, de spini şi de tentacule, lasă intact şi pur profilul greoi. Dragonii săi buhăiţi pe care-i înalţă palpitaţia gîlgîitoare a monştrilor marini, melcii, broaştele sale rîioase, umflate de pustule, sînt respinse dinlăuntrul metalului cu atîta siguranţă, încît par legate de el prin vîscozităţile şi ventuzele lor. El reduce în pulbere imponderabilă, pentru a o topi şi a o turna între strîmte reţele de aramă sau de aur, mărgeanul şi peruzeaua, şi tonurile sale de un albastru închis, de un verde mat, de un roşu opac şi surd, închid, în emaliul întunecat de flacără, flori însîngerate, frunze groase, penajul sclipitor şi auriu al păsărilor. Pe porţelan, în sfîrşit, îşi defineşte talentul de pictor, care n-a putut niciodată deveni pe de-

34. Epoca Ming (1368—1644). Bodhisattva. Frescă.



plin laic, eliberîndu-se complet de procedeele caligrafice din care se născuse în mănăstiri.
Atunci introduce culoarea în pastă, o încorporează în lacul silicaţilor vitrificaţi, proiectează pe ea, cu linii tot atît de fine ca firul de păianjen sau largi ca nişte petale, grădinile sale puerile, lacuri, rîuri şi cascade, chioşcuri şi punţi, fluturi, libelule, mult iubitele-i cîmpii acoperite cu îngrăşăminte, pe care înfloreşte ştiinţa sa despre cer, despre vînturi şi despre culturi, văzduhuri azurii spălate de ploaie, zboruri purtate de vijelie, nori, crengi înflorite, trestii, corole acvatice. Floarea, insecta, toate ţesuturile vii, aripa, stamina, antena, polenul pulverulent, toate deprinderile văzduhului, transparenţele sale insondabile, opacităţile sale brusce, nuanţele sale infinite din zori şi pînă la căderea nopţii, de la ploaia torenţială la norii de praf şi de la luna pală la soarele sumbru — el transpune pe fondul schimbător al tonurilor de albastru, de verde, de roşu, de roz, de galben, de violet, de alb, de negru, decorul multiplu în care se desfăşoară munca atentă, concretă şi monotonă a celor ce cultivă pămîntul. Dacă ziua este luminoasă şi grădinile vesele, vopselele muiate în rouă, proaspete ca acuarelele, contrastează pe frumoasele fonduri sticloase şi translucide. Dacă cerul acoperit întunecă suprafaţa apelor, atunci crengile, frunzele, dragonii, peisajele răsar din nesfîrşitele adîncimi opace şi transpar vag, ca muşchii şi ca algele din adîncurile izvoarelor. Iar dacă seara e somptuoasă, flacăra cuptoarelor se mai prelinge încă pe pereţii vaselor, şi smalţul pestriţ sclipeşte între pereţii săi subţiri de aur.

Bronzul, argila arsă par niște mari fructe coapte, apărate de spini și lucioase, care stau să cadă de pe creangă. Greoaie, subtilă, pură formă chinezească ! Ai zice mai degrabă, în ciuda greutății sale, un sunet cristalizat, decît o formă materială. Ciudat popor pozitiv, fără ideal și care totuși, în străfundul sufletului său obscur, aude această muzică clară. Formă cilindrică, formă ovoidă, formă sferică, ritm circular al Chinei ! China se va învîrti oare mereu în cerc, cu același efort răbdător, neobosit, lent, care-i îngăduie să mențină mișcarea salvatoare și să trăiască fără să înainteze, sau va sfărîma acest cerc, pentru a căuta idealul mereu înnoit chiar pe culmea valului urcînd din lucruri și pentru a încerca să cucerească, în această urmărire, neîncetată, iluzia libertății sale ? Poate. Ea se agită. Cele cinci sute de milioane de oameni ai săi vor fi tîrîți în mișcarea occidentală, vor rupe penibilul nostru echilibru secular, vor zdruncina ritmul economic al planetei, ne vor impune poate, la rîndul lor, o imobilitate pe care o vor recuceri într-o mie sau două mii de ani. E greu de știut. Complexitatea lumii actuale și viitoare ne depășește. Viața vuiește, viața urcă. Ea își va dărui formele celor ce se vor naște, pentru a-i consola că s-au născut.

35. Artă budistă. Buda. Lemn pictat. Muzeul Luvru.

JAPONIA

I

Japonia, acum cincizeci de ani, nu ieşise dintr-o stare socială amintind pe cea a Evului Mediu occidental. Daimio-ii îşi împărţeau imperiul în cîteva mari fiefuri ereditare. Între ei şi ţărani, o castă războinică, samuraii, o castă sacerdotală, călugării lui Buda. Deasupra, împăratul, pe care nimeni nu-l vedea, intermediar misterios între cer şi oameni, şi Şogunul, şeful real al puterii politice şi militare şi stăpînul trupurilor şi al braţelor. Pentru a lega toate acestea între ele, o morală de neclintit. Este întru totul societatea noastră medievală, mai puţin candidă şi mai rafinată [1].

Cînd revoluţia din 1868 a făcut să se prăbuşească ca un decor aparatul feudal care disimula în ochii Occidentului adevărata natură japoneză, Occiden-

[1] Însuşi acest caracter medieval, păstrat de Japonia, sub raport social şi politic, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, m-a decis să plasez tot acest capitol, ca şi toate capitolele care tratează despre artele noneuropene, în volumul consacrat Evului Mediu, care reprezintă mai curînd o stare de spirit decît o perioadă istorică. Trebuie totuşi să remarcăm că individualismul japonez tinde, încă din secolul al XV-lea, ca şi în Occident, să se desprindă de sinteza religioasă şi filozofică care caracterizează spiritul medieval. *(Notă la prima ediţie.* A se vedea Prefaţa la ediţia din 1923, p. 21).

tul a fost uimit văzînd că Japonia asimilează atît de repede forma exterioară a civilizaţiilor europene. Dintr-un salt, ea a făcut drumul pe care noi îl străbătusem în patru sute de ani. Occidentul nu putea înţelege. El a crezut că efortul este disproporţionat în comparaţie cu mijloacele, şi sortit eşecului. A luat drept imitaţie servilă împrumutul unei metode a cărei valoare practică Japonia a putut-o aprecia, înainte de a o utiliza, datorită îndelungatelor sale deprinderi de abstracţie artistică şi metafizică. Japonia a păstrat esenţialul din ceea ce a constituit şi constituie încă forţa sa sub armura maşinilor, a navelor şi a tunurilor — credinţa în sine, ardoarea metodică, spiritul de analiză şi de reconstrucţie.

Reproşul ce i se adresează Japoniei europenizate nu este nou. A fost acuzată că a împrumutat de la China, şi, prin China, de la India, religia, filozofia, arta sa, instituţiile sale politice, în timp ce ea a transformat, a transpus, a turnat totul în tiparele unui spirit de o sălbatică originalitate. Dacă ne vom întoarce pînă la începuturile istoriei, nu vom găsi nici un popor, în afara triburilor primitive, căruia un alt popor să nu-i fi transmis esenţialul cuceririlor sale. Iată miracolul şi mîngîierea naturii noastre omeneşti. Prin această solidaritate victorioasă în toate războaiele, în toate dezastrele, în toate tăcerile, toţi cei ce poartă numele de om înţeleg limbajul omului. Caldeea a fecundat Asiria, care a transmis Caldeea Persiei, şi, prin Persia, a întins mîna Indiei şi Islamului. Egiptul a educat Grecia, Grecia a însufleţit Italia, şi, peste Evul Mediu, a influenţat în mod hotărîtor Occidentul

modern. Evul Mediu european i-a întîlnit pe arabi prin intermediul Bizanțului și al Orientului. China, care realizase prin India contactul cu Egiptul, cu Asiria, și, mai ales, cu Grecia, a dăruit Japoniei toate aceste forțe amestecate, ca să dispună de ele conform învățămintelor pămîntului său și pasiunii sale.

Cînd, cam prin epoca în care se creștina Europa, Coreea a transmis Japoniei, o dată cu budismul, filozofia și arta chinezilor și a indienilor, ea se afla întru totul în situația Greciei dorice față de Egipt și de Asia occidentală. Tăcută ca și ea, ignora ca și ea faptul că a găsit, scotocind prin morminte, o dată cu toate acele statuete informe, urmele vieții sale străvechi. Deși diviniza forțele naturale, șintoismul proscrisese imaginea. Era, fără îndoială, un punct al dogmei străin de pămîntul japonez, provenind, ca și budismul, din unul din acele elemente etnice care au contribuit la formarea lui, mongoli, malaezi, aini. Japonia nu l-a acceptat desigur decît împotriva voinței sale. De îndată ce budismul și-a deschis sanctuarele tuturor zeilor șintoismului fixați în bronz și lemn, japonezii au recunoscut în ei imaginea adevăratelor lor dorinți.

Dar cît timp a durat aglutinarea materialelor primitive ale rasei, artiștii săi nu s-au eliberat de necesitățile Coreei, de dorințele imemoriale ale indușilor și ale chinezilor. Zeii lor, așezați, cu ochii plecați, cu mîinile deschise, sînt ca un bloc rotund și pur modelat de lumină. Spiritul care sălășluiește înăuntrul lor curge de pretutindeni peste ei, învăluindu-i în singurătate și în liniște. S-ar zice

că sînt legați de spațiu, adunînd pe scoarța lor fluidă vibrațiile armonice care le vin de peste tot. Sînt oare japonezi, induși, chinezi ? Sînt, cu siguranță, budiști. Abia dacă, în secolul VIII, în sculptura religioasă, o dată cu bătrînul sculptor Kobo Daishi, începe să se afirme germinația surdă a adevăratului sentiment național. În statuile sale înfățișînd zei războinici, pline de o energie atît de iradiantă, există un fel de blîndețe, un fel de violență împietrite, care sînt pur japoneze. Artistul refuză să ni se dezvăluie. Oricare ar fi fervoarea, și mînia, și elanul său, japonezul, cînd își va fi cucerit adevărata sa natură, va domina expresia.

Trebuințele generale, care scapă judecății, le dictează oamenilor, care cred că le stăpînesc, deciziile

cele mai libere în aparență. Cînd Japonia și-a închis porturile, în vremea cînd dinastia Fujiwara lua puterea, ea voia să surprindă în ea însăși, în mijlocul vălmășagului de migrații militare și de schimburi maritime, sensul propriului ei efort. Acest popor nu-și precupețește nici puterea de reculegere, nici pe cea de expansiune. De îndată ce vede că s-a izolat prea mult de lume, sau că a acționat prea mult, își pune în mișcare toate resorturile, pentru a epuiza dintr-o dată nevoia de repaos pe care i-a dat-o acțiunea și pofta de acțiune pe care a acumulat-o în repaos. O apucă pe noi drumuri cu o asemenea frenezie încît trebuie să se oprească brusc pentru a se întoarce din cale și pentru a face cu răbdare, cu spatele întors spre orizont, inventarul a ceea ce a cucerit. În secolul IX, în secolul XVII, Japonia le interzice străinilor să intre în porturile ei, o dată pentru a asimila budismul și India, a doua oară pentru a studia înlăuntrul ei răsunetul profund al invaziilor mongole și al primelor incursiuni ale navigatorilor occidentali. Și ea parvine la etapele decisive ale geniului său creator într-un moment situat la o distanță aproape egală de cel cînd s-a închis și de cel cînd s-a deschis din nou.

II

Arhaismul care a urmat primei izolări, clasicismul care a urmat celei de a doua s-au dezvoltat și unul și celălalt în aceeași atmosferă de liniște și de muncă. Viața politică s-a concentrat într-o capitală unică, Nara pentru dinastia Fujiwara, Yedo pentru

36. Statuia lui Jingo Kuago (sec. X).

dinastia Tokugawa. Poporul, pînă atunci războinic, a încredințat claselor militare grija de a-l apăra, pentru ca el să poată exploata în siguranță bogățiile torenților și ale coastelor maritime și pentru ca să defrișeze pămîntul. Și pacea bruscă și-a dat roadele obișnuite.

Prin simfoniile șterse care rămîn din aceste prime timpuri de concentrare intelectuală cînd budismul, puțin popular, se închidea în mănăstiri, împodobind cu înluminuri, în liniștea adîncă, vechii kakemoni de mătase, Japonia a văzut urcînd dinlăuntrul ei realitățile sale adevărate. În momentul pe care-l rezumă arta lui Kose Kanaoka, de exemplu, hieratismul, iradierea spirituală a picturii budiste, patina de aur care introduce în sumbra armonie a tonurilor de roșu și de negru aurul fondurilor și al aureolelor, nu împiedică decît parțial spiritul

japonez, pe cale de a se naşte, să-şi manifeste viziunea, încă de pe acum mai directă, şi mai incisivă, şi mai netă decît cea a artiştilor de pe continent. Aceste trei secole obscure, foarte lente, zăvorîte în tiparul arhaic, nu-i permit, fără îndoială, să se elibereze încă, pentru că viaţa monahală în care operează inteligenţa este închisă în faţa vieţii mobile, în faţa a ceea ce ne face să ne bucurăm, să suferim şi să înţelegem. Dar uneori, cînd călugărul părăseşte mănăstirea, în contact cu pădurile de pini, cu torenţii, cu mările întunecate, miraculoase iluminări îl lasă să întrevadă dintr-o dată, cu o claritate pe care nu o vom mai întîlni poate nicăieri în istorie, aspectul extrem al geniului său eliberat de orice oprelişti. Toba Sojo pictorul, Unkei sculptorul sînt adevăraţi japonezi. Unul a părăsit cu totul templele, rătăceşte prin păduri, adună insecte, pîndeşte şoarecii şi broaştele, le dăruieşte tuturor animalelor o prietenie plină de perspicacitate şi de voioşie, spre a regăsi în gesturile lor pe cele ale oamenilor, care-l înveselesc peste măsură. Celălalt, căruia ultimele sculpturi de la grotele budiste din China i-au oferit un pretext pentru a elibera forţele necunoscute care dorm în străfundurile rasei sale, introduce dintr-o dată violenţa sa disciplinată în efigiile brutale ale divinităţilor sale războinice [1]. Viziunea lui Kobo Daishi

[1] Édouard Chavannes a arătat analogia care există între statuile lui Unkei şi cele ce păzesc intrarea grotelor de la Long-Men. Asemănarea e mai mult decît evidentă. Cum au cunoscut sculptorii japonezi aceşti coloşi? Fără îndoială că China exporta statui de bronz şi de lemn inspirate direct din ele.

37. Takanobu Fujiwara. Epoca Kamakura. Pictură (sfîrşitul sec. XII).

se realizează întru totul în aceste statui furioase, simple și aproape pure, dar încordate înlăuntrul lor, gata de omor și luptă.

Între aceste două opere contemporane, atît de diferite ca aspect, conflictul nu este deci decît aparent. Ele se întîlnesc în punctul în care individualitatea japoneză se eliberează de sculptură pentru a se afirma în pictură. Arta abstractă a construcțiilor metafizice care se află la originea oricărei mari civilizații era pe sfîrșite. Unkei este ultimul mare sculptor. Sculptura, artă religioasă și hieratică care corespunde totdeauna unei stări sociale foarte definite, n-a putut supraviețui anarhiei feudale care a precedat invazia mongolilor. Marile tradiții decad în mănăstiri pe măsură ce se stinge amintirea învățămintelor primite dinafară.

38

Țara e sfîșiată de războaie civile. Religia își pierde prospețimea primitivă pentru a deveni un instrument de dominație politică. În timp ce Mikadoul reprezenta încă în ochii poporului vechiul șintoism al strămoșilor, șogunatul, sprijinit de pretorieni, opunea budismul cultului tradițional. Sculptura ascultă de legile disocierii, pe care i le dictează starea socială. Se încarcă cu incrustații, se complică cu draperii, își pierde, o dată cu calmul liniilor, întreaga-i spiritualitate. Numai în secolul XVII regăsește, înălțîndu-și efigiile de călugări din lemn pictat, între profilurile lor severe unite prin treceri treptate, care le învăluie într-o atmosferă de forță și de siguranță, ceva din strălucirea acelor Buda care, de opt sute de ani, își înclinau fața împăcată spre credincioși și își ridicau degetele pure pentru a le predica înțelepciunea.

Pictura, dimpotrivă, n-ar fi trăit dacă n-ar fi avut loc invazia. Sufletul japonez, care își pierduse baza religioasă, și căruia Toba Sojo îi dăruia prea devreme baza sa populară, se abătea din drumul său și pălea în slujba celor puternici. Cu școala din Tosa, întemeiată în secolul XIII de către Tsunetaka, sub influența bătrînului maestru arhaic Motomitsu, tenacitatea sa degenerează foarte repede în migală, știința în îndemînare, finețea în prețiozitate. Cînd ajunge la miniaturile academice prin care puerilitatea oamenilor de la curte își satisface gusturile învechite, spiritul național se eliberase de mult timp de influența sa atrofiantă. Asaltată de barbari îndată după ce părăsește mănăstirile, atinsă în același timp de suflul puternic al vieții și de ideile noi pe care le aducea invazia, Japonia,

obosită de a se mai învîrti în cerc în acelaşi spaţiu închis, se lasă în voia vînturilor ce veneau din larg.

Cînd bătrînul Kano Masanobu, impresionat de opera chinezului Josetsu, a întemeiat, spre sfîrşitul secolului XV, marea şcoală a lui Kano, şi a făcut apel, pentru a combate academismul îngust al lui Toso, la tradiţiile continentale, el asculta de tendinţele pe care maestrul său Shiubun, şi Sesshiu, şi Soami, şi Sesson, şi Shiugetsu le mai manifestaseră. Din fericire pentru Japonia, pictorii din China căutau în acea vreme să-şi regenereze viziunea prin studiul răbdător şi direct al animalelor şi al florilor. Ei i-au deschis ochii asupra adevăratei sale naturi, au smuls-o din simbolismul religios pentru care nu era făcută, au ajutat-o să-şi continue individualizarea mergînd pe drumurile pe care Toba Sojo le explorase cu atîta îndrăzneală. Dar puternica disciplină chineză nu le-a permis, din fericire pentru spiritul japonez, să meargă de îndată tot atît de departe ca uimitorul lor precursor. Ei au învăţat mai întîi arhitectura peisajului, şi-au privit ţara cu o emoţie sfîntă, au văzut apărînd stînci, linia frîntă a arborilor, munţii cu creste zdrenţuite. Un mare vuiet se auzea o dată cu deşteptarea la viaţă, imnul sever urma liniştii. Poeţii plini de forţă ai tuşului, Sesshiu, Sesson, Soami, acopereau hîrtia albă cu acele pete negre sumare care ne arată pentru prima dată, ca în adîncul unei oglinzi tulburi găsită în ape, un stol de cocori pe cer, raţe pe o baltă, liniile puternice ale unui peisaj înceţoşat, haotic şi împădurit. Sesson descoperea aici apariţii fantastice, drame ale spaţiului

şi ale lacurilor, bărci rătăcitoare, păsări îngheţate pe crengi de frigul dimineţii, arbori pierduţi în ceaţă, şi, prin caracterul concis şi puternic al liniei sale îl anunţa pe Kôrin. Sesshiu părea că trăieşte cu animalele şi împărtăşeşte cu indiferenţă implacabilul lor destin. El aspira din tot sufletul către viaţa violentă a pămîntului, era departe de oameni şi părea că nu-şi mai aminteşte de zei. Strîngea în sumbrele sale pete forţele centrale care împingeau din pămînt colinele acoperite cu pini, seva şi sîngele care striau ramurile sau umflau gîturile şi pîntecele, foamea care întărea ciocurile, zborul brutal care zbîrlea penele, teribila simplitate a formelor naturale în prezenţa instinctului, a spaţiului şi a vîntului.

Kano Motonobu, fiul întemeietorului şcolii chineze şti, putea acum să împrumute de la pictorii continentali aproape toate subiectele lor, motivele, compoziţia lor. Exista, în fond, un atare antagonism între spiritul insulelor şi spiritul continental, unul hotărît obiectiv şi cu totul lipsit de parţialitate sentimentală, celălalt recurgînd atît de adeseori la aspectele lumii pentru a demonstra şi a moraliza, încît Motonobu avea să transmită înainte de orice elevilor săi acţiunea constructivă profundă a lui Shiubun şi a lui Sesshiu. El a venit cu vigoarea sintetică a unui geniu predestinat, în care cultura arhaică n-a făcut decît să aşeze pe baze indestructibile sentimentul puternic al naturii, pe care poporul japonez, de patru sau de cinci secole, îl căuta în străfundurile pămîntului său umflat de seminţe, ale torentelor sale, cărora le cercetase cu de-amănuntul fiecare groapă şi fiecare piatră, ale arborilor

40. Kano Masanobu (1453—1490). Pescuitul. Pictură.

din pădurile sale, pe care-i dobora şi lucra spre a-şi zidi casa. Kano Motonobu a văzut păsările lustruindu-şi penele în roua dimineţii şi cocorii căzînd spre pămînt, în zbor lent, alungindu-şi labele delicate. Dincolo de animalul beat care se întorcea cu gîtul între aripi, cu penele zbîrlite de frigul dimineţii, nu se mai vedeau decît cîteva bărci înecate în ceaţă şi întinderea de ape...

III

Această viziune austeră avea să se transforme repede. În urma Chinei veniseră lumea musulmană, India şi Persia, portughezii, olandezii. Trebuia ca Japonia să-şi elibereze spiritul de robusta educaţie chinezească sau de nu, pentru a i se supune definitiv, să renunţe să se mai exprime. În timp ce maeştrii din Kano, în marginea evoluţiei ideilor, academizau încetul cu încetul tradiţia continentală, — deşi unii, Eitoku de exemplu, un puternic poet al copacilor, desfăşoară, respectînd disciplina pe care şi-a impus-o, o personalitate remarcabilă — elementele vii ale ţării au realizat, în elanul de îndrăzneală şi de credinţă care a urmat edictului protecţionist al lui Yemitsu, închizînd din nou Japonia, o concentrare puternică a energiilor sale dispersate. Printr-o mişcare analoagă aceleia care se producea în acelaşi timp în Europa occidentală [1],

[1] Merită, de altfel, să fie remarcat că evoluţia intelectuală a Japoniei corespunde aproape exact, în direcţiile sale generale, cu cea a Occidentului. Renaşterea sa aparţine

realizîndu-şi expresia clasică în Franţa, în Olanda, în Spania şi în Flandra totodată, ea a găsit momentul de echilibru în care spiritul eliberat de barierele rituale şi stăpîn pe noul ritm, oferea adăpostul său sigur mulţimii adormite a ideilor gata să se răspîndească asupra viitorului multiform. O arhitectură nouă va recrea arta sculpturii, va smulge severităţii precursorilor bogatul stil decorativ în care Japonia îşi va epuiza în două sute de ani resursele faunei şi florei sale, şi va pretinde, înainte de a apune, ca artele cele mai umile ale industriei ornamentale să se nască în acelaşi timp din ingeniozitatea artiştilor săi, pentru a se răspîndi în popor, aşa cum pulberea ridicată cade din nou pe cîmpie cînd templul s-a prăbuşit. Cînd Hidari Zingoro, arhitect, dăltuitor, fierar, meşter în lucrarea aramei şi a bronzului, smălţuitor, sculptor în lemn, lăcuitor, decorator, tîmplar, grădinar, construia templele din Nikkô din ordinul Şogunului Yemitsu, el punea stăpînire, în numele rasei însăşi, pe realităţile interioare pe care ea şi le descoperea dintr-o dată. Aceste monumente, dedicate sufletelor strămoşilor morţi ai eroului naţional Yeyas, au fixat imaginea concisă şi definitivă a dorinţei unui întreg popor care se eliberează prin ele pentru a se desfăşura în toate sensurile.

Pe acest pămînt convulsiv unde erupţiile vulcanice, cutremurele şi puhoaiele de apă distrugeau atît de adesea în cîteva secunde marile oraşe aşezate

---

secolului XV, clasicismul său secolului XVII, arta sa voluptoasă şi mondenă secolului XVIII, peisagiştii săi secolului XIX. *(Notă la ediţia I-a.* A se vedea Prefaţa la ediţia din 1923*).*

între munte şi mare, zidul de piatră i-ar fi zdrobit pe oameni dărîmîndu-se, de fiecare dată cînd focul dinlăuntrul pămîntului izbucnea prin scoarţă. Scheletul de lemn, neînfipt în pămînt ci aşezat pe el pur şi simplu, nu se dărîma la cutremure. Şi sanctuarele se înălţau în mijlocul pădurilor de criptomerias şi de arţari, unde fragilitatea lor de neclintit cerea tinereţii eterne a arborilor mărturia şi sprijinul forţei lor. Templul se contopeşte cu pădurea, care pătrunde în templu. El e conceput ca un tablou. Adesea zei surîzători, acoperiţi de muşchi şi de flori mărunte, şi înşiruiţi la nesfîrşit pe cele două laturi ale drumului, îl duc pe călător către el. Alei cu arbori deşi, negri şi drepţi, duc pînă la scările porticurilor. Printre crengile orizontale plutesc acoperişurile de bronz verde, zidurile de lac roşu se înalţă printre trunchiurile goale, verdeaţa întunecată a cedrilor străbate iernile, susţinînd pînă în inima verilor armonia monumentală. Dacă se află, în mijlocul pinilor, cîteva pîlcuri de castani, de cenuşari, de stejari, toamna îi va armoniza cu dragonii de aur care se tîrăsc, cu dîrele de aur care şerpuie discret pe ornamentele cornişelor. Sunetul clopotelor şi al gongurilor se amestecă cu vuietul cascadelor, cu foşnetul frunzelor prin care adie vîntul. Templul de bronz şi de bambus pătrunde în inima hăţişului, şi dacă trunchiuri groase, dacă ramuri mari se ivesc în drum, ele sînt împrejmuite cu ziduri lăcuite, pentru a sălăşlui în templu, în mijlocul curţilor interioare de unde braţele lor vor ţîşni pentru a se uni din nou cu pădurea.

41

42

Pădurea întunecată pătrunde şi în săli, prin toate florile sale, prin toţi arborii săi, prin muşchiul său, prin izvoarele, prin păsările, prin reptilele sale, şi prin cele mai delicate şi mai umile insecte peste care se întinde fiecare frunză. În lac roşu, în lac auriu, în încrustaţii de metal, de sidef sau de fildeş, ea îşi răsfiră ramurile peste lacul pereţilor

41. Şcoala lui Matahei (sec. XVII). Pictură. Muzeul Luvru.

42. Detaliu la 41.

sîngerii sau negri, fonduri de răsărit de soare sau fonduri nocturne, plouă peste ele cu petale, cu polen, sub ea zboară, se tîrăsc, sar gîngăniile inocente sau primejdioase cărora fiecare fir de iarbă le slujește drept adăpost, care sapă galerii în humusul subteran și de al căror bîzîit freamătă zilele însorite. Natura nu mai este decît un rezervor inepuizabil, mișunînd de mici forme vii sub adînca îngrămădire de crengi, în care artistul din Japonia nu are decît să scotocească la întîmplare pentru ca să ia ceea ce-i va sluji la împodobirea casei oamenilor sau a casei zeilor.

Din această clipă artistul japonez nu se mai gîndește că arta poate să aibă și o altă funcție. Ea face să participe la viața lui religioasă, și mai ales la viața lui intimă — căci viața sa religioasă nu-i decît un mecanism necesar menținerii armăturii sociale — întreaga viață colcăitoare a lumii înconjurătoare, comunicînd cu el prin acele kakemonos, paravane, bibelouri care-i mobilează locuința, prin stampele care trec din mînă în mînă, prin florile cu care sînt brodate rochiile, prin animalele încrustate pe teaca și pe mînerul săbiilor, pe piepteni și pe casete. Dar el nu introduce la întîmplare această lume în casele sale de lemn și de hîrtie. Căci altfel ar dărîma pereții și ar sfîșia ferestrele. Introducînd-o în casa lui, el n-a uitat fragilitatea lor calculată și nici imponderabilitatea lor rigidă. El a silit toate formele vieții să se adapteze grosimilor, transparențelor, direcțiilor, culorilor scheletului de lemn, lacului sau mătăsurilor care le acoperă. El a *stilizat* natura.

43. Un călugăr (sec. XVI—sec. XVII). Lemn lăcuit. Muzeul Luvru.

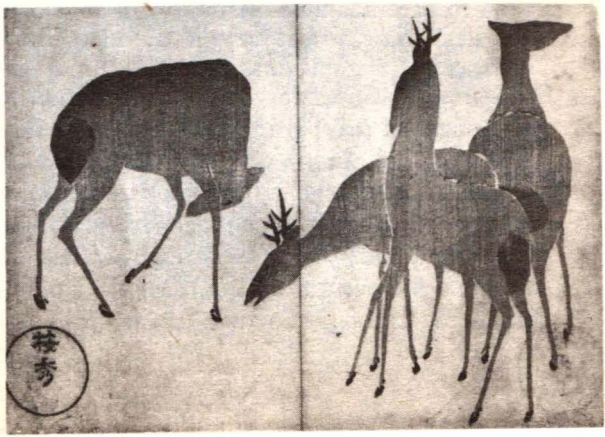
S-a confundat adesea fenomenul ţinînd de raţiune şi care constă în a stiliza forma, cu fenomenul ţinînd de instinct şi care tinde să o idealizeze. Idealizarea nu deformează obiectul, ea îl redresează şi îl completează pentru a extrage din el sensul lui uman cel mai general, cel mai pur şi cel mai bogat în speranţe. Stilizarea îl adaptează la funcţia sa decorativă, sistematizînd caracterele aproape constante pe care le prezintă forma studiată. Artistul a văzut că toate formele, şi toate gesturile, şi toate arhitecturile în repaos sau în mişcare păstrau cîteva dominante care le defineau în amintirea noastră şi care, puse în valoare prin procedee schematice, se aplicau decoraţiei cu o rigoare perfectă. Prin puterea sa de a stiliza lumea, arta japoneză rămîne cel mai intelectual, dacă nu şi cel mai filozofic dintre limbajurile noastre figurate.

Stilizarea n-a constituit niciodată un obstacol pentru artistul japonez. Ea îi permite, dimpotrivă, să-şi pună ştiinţa în slujba unei fantezii fără limite. Ea îl autorizează să închidă în forme geometrice o întreagă natură transpusă şi recompusă, animale de argint, de cositor sau de aur, plante de lac negru sau roşu, flori aurii, flori albastre, flori verzi, frunze roşii, sau albastre, sau negre, nopţi şi zile şi sori care nu mai păstrează nimic din culorile lor primare. Dar logica riguroasă care ordonează senzaţiile din care s-au ivit treptat le dă o existenţă îndepărtată, cristalizată şi magnifică. Viaţa trebuie căutată în raportul care se stabileşte, obiectul nu are valoare decît prin obiectul pe care-l are alături, şi adevărul superior nu sălăşluieşte niciodată în

44. Korin (1660–1716). Pagină de album. Laviu. Colecţia H. Vever, Paris.

fapt, ci în felul de a-l înţelege şi de a-l uni cu alte fapte.

Miracolul acestui limbaj atît de hotărît şi de precis constă în aceea că el lasă pictorilor din insule o personalitate tot atît de categorică, tot atît de imperioasă, tot atît de vie ca şi cea a oricărui artist occidental, şi, deasemeni, în faptul că el nu-i nici transmis, nici repetat din secol în secol, fără contact cu natura. Oricare ar fi ştiinţa sa, şi siguranţa culturii, şi forţa tradiţiei sale, decoratorul japonez priveşte lumea şi îi cere sfatul cu o fervoare neobosită. El este veşnic aplecat asupra ei, şi, deşi compune din memorie pentru a nu păstra din forma în acţiune decît cele mai importante elemente pe care şi le aminteşte, el o face numai după ce a acumulat, prin mii de studii minuţioase în care pasărea trăieşte pană cu pană, peştele solz cu solz, frunza nervură cu nervură, ca un colecţionar de insecte şi de plante, cele mai infime detalii pe care le-a putut strînge în legătură cu ea.



Niciodată vreun popor mai artist prin însăşi firea lui n-a dispus de un domeniu mai bogat în sensibilitate, în entuziasm şi în speranţă. Ca şi în Grecia, toate aspectele universului sînt adunate într-un mic spaţiu, munţi, lacuri, păduri, fluvii şi ţărmuri, marea intrînd în inima uscatului. Ca şi în Grecia, o imensă lumină glorifică marea şi cerul. Mai mult decît în Grecia, primăverile inundate de flori, toamnele inundate de sînge, torenţii ducînd frunze sau petale smulse, imprimă pe faţa pămîntului sensul vieţii sale interioare. Toate climatele ce pot fi întîlnite din Scoţia şi pînă în Italia se succed de la nord spre sud într-o gamă continuă, căreia identitatea formaţiilor geologice îi impune o impresionantă unitate.

N-a trecut o jumătate de secol de cînd toţi japonezii, cu excepţia castei militare, erau pescari sau ţărani. Scoţînd de pe un pămînt rodnic, deşi greu de cultivat, îndeajuns pentru a se hrăni, petrecîndu-şi toată viaţa în această mare grădină zbuciumată în care nuanţele orizontului şi ale florilor sînt atît de variate şi atît de vii, trăind în intimitatea frunzişului, a zăpezilor, a cascadelor, a arborilor fructiferi, a cîntecului neîntrerupt al greierilor, ei au cîştigat în masă şi în mod natural, de la ultimul dintre servi şi pînă la cel mai puternic Daimio, sentimentul formelor şi al armoniilor pămîntului. După greci, a căror forţă de iluzionare şi viziune înnobilatoare ei nu o au, fără îndoială, dar de care amintesc prin atîtea aspecte, prin viaţa pe jumătate sălbatecă, aspră şi sănătoasă, prin optimismul lor,

prin tendința lor de a diviniza forțele naturale și eroismul uman, prin condiția femeii, a curtezanei filozoafe, prin teatrul lor de măști, prin concepția sinuoasă și lineară a formei, nici un alt popor n-a mai fost, privit în totalitatea sa, atît de artist. Este țara în care țăranii își părăsesc ogoarele, luîndu-și cu ei copiii, și femeile, și hrană de drum, pentru a merge să vadă, primăvara, uneori la douăzeci de leghe depărtare de satul lor, cum înfloresc cireșii la marginea unui torent.

Ciudat este că acest popor, totdeauna deschis senzațiilor exterioare și prin urmare totdeauna impresionabil, totdeauna sensibil, rămîne totdeauna stăpîn pe el. Se aseamănă cu pămîntul lui vesel sub care mocnește focul subteran și din care o sută de vulcani varsă lavă. E afabil și surîzător, și dacă are uneori izbucniri de mînie violentă, ele sînt totdeauna controlate metodic. El își măsoară pînă și furia, și înspăimîntătoarea sa bravură nu-i decît o exaltare lucidă a voinței sale. Își stilizează pînă și emoția. Și arta sa, născută dintr-un elan precis, dintr-o înflăcărare lirică închisă într-o formă netă, deși sacadată, uneori, nu se lasă în voia minunatului val al instinctului care-l conduce. Egoist în fond, și hotărît să-și păstreze cuceririle pentru el, acest popor nu vrea să ne dea decît o imagine transfigurată a acestora.

Este singurul punct comun pe care-l are arta japoneză cu cea chineză, de care este tot atît de deosebită ca și insulele cu linii acuzate, violente, grațioase, de continentul masiv, unitar și încremenit. De la una la cealaltă, există distanța care despărțea Grecia investigatoare și îndrăgostită de

45. Korin (1660–1716). Portret. Laviu.

formele în mişcare, de Egiptul aproape imobil şi îndrăgostit de formele pline, subtile şi închise. Pe cît este China de lentă în mişcările sale, de compactă, de secretă şi de greoaie, pe atît este Japonia — nervoasă, crispată precum cedrii pădurilor sale — de mobilă şi de inovatoare. Religia strămoşilor, pe care japonezii au păstrat-o dimpreună cu primele noţiuni morale care le veneau de la vecinii lor, nu este, ca la aceştia, un omagiu adus imuabilului, ci cultul puterilor volitive şi morale depuse în ei de către cei morţi [1]. În fapt, el se traduce în dragostea faţă de copii, care reprezintă în ochii lor o acumulare de energie mai mare decît a lor, deoarece copiii văd mai mulţi morţi cînd privesc în urmă.

Totul se mişcă, în jurul japonezilor [2], grădinile înflorite pe care le cultivă cu o pasiune neliniştită, nuanţele pămîntului, ceţurile care modifică în fiece clipă profilul munţilor, se tîrîie în crîmpeie lăsînd să se străvadă sau ascunzînd rînd pe rînd acoperişurile unui oraş fantomă, un lac, o sumbră întindere de ape, presărată ici colo de pînze albe de corăbii, un con strălucitor care se avîntă în lumină, pădurile de pini negri, pădurile roşii de toamnă. El trăieşte pe un pămînt pe care cutremurele se ţin lanţ, şi unde apusurile de soare îşi schimbă culoarea după focul vulcanilor. Arta japoneză va căuta să surprindă, în schimbarea universală, caracterele obiectului, dar ale obiectului în mişcare, care trăieşte, şi care se deplasează, şi care dă, în ciuda formei sale aproape constante,

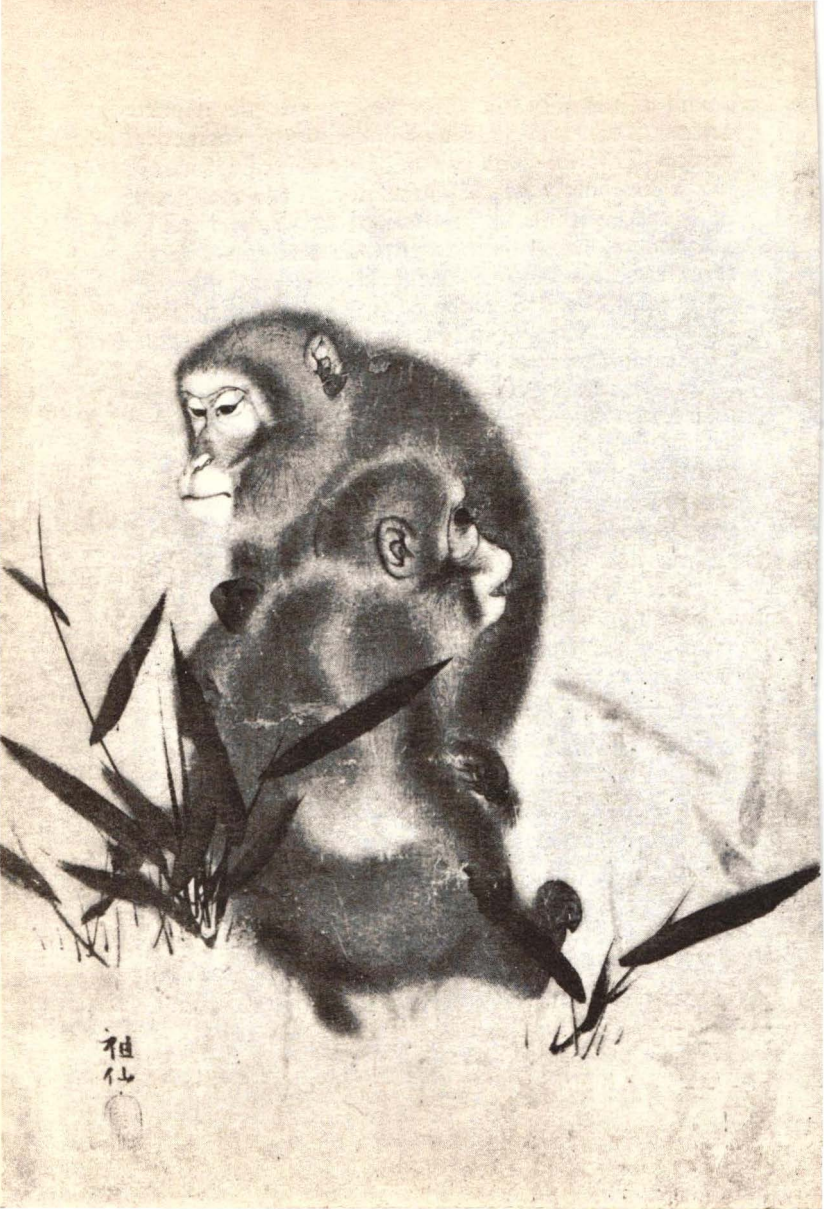
[1] şi [2] Lafcadio Hearn. *Kokoro.*

senzaţia instabilităţii. Ea este tot atît de departe de mobilitatea recentului impresionism occidental care a fixat cu atîta vivacitate variaţiile luminii, cît şi de imobilitatea chinezilor. Francezul care lucra inspirîndu-se din natură, sfîrşea prin a pierde din vedere, din fidelitate faţă de senzaţia directă, caracterele obiectului. Japonezul, care compune din memorie, nu le mai vede decît pe ele. Analiza, pentru francez, merge pînă la disociere [1], sinteza, pentru japonez, pînă la schemă.

Arta japoneză ţine în asemenea măsură să caracterizeze lucrurile încît ochii noştri de occidentali nu ştiu totdeauna să diferenţieze în arta lor o operă care caracterizează, de o schemă caricaturală. Caricatura apare în momentul în care elementul descriptiv tinde să absoarbă ansamblul, în loc să-i rămînă subordonat. Dar cum să surprindem acel moment ? Caracterul şi caricatura oscilează în jurul unui punct ideal pe care nu toţi ochii îl situează în acelaşi loc. Pentru un ochi japonez, fără îndoială, caracterul continuă, atunci cînd pentru noi caricatura deja a început.

Artistul japonez se lasă poate tîrît dincolo de propriul său scop de turnura ironică a spiritului său şi totodată de minunata lui îndemînare, de care ar trebui să se teamă mai mult. Cînd cuprinde într-o strălucire forma în mişcare — forma micilor animale mai ales, căci cu excepţia lui Sôsen, pictorul sălbatec şi pur care trăia în păduri ca un animal pentru a surprinde ciorchinii de maimuţe ghemuite pe ramuri şi dîrdîind în zăpadă sau în

[1] O dată cu neo-impresionismul.


祖仙

frigul dimineţii, japonezul n-a înţeles poate tot atît de bine marile mamifere, a căror masă ochiul său uşor miop nu o poate cuprinde — dă o impresie de infailibilitate. El a scrutat microcosmosurile cu o privire atît de răbdătoare şi de perspicace, încît prin intermediul lor el a refăcut lumea aşa cum o reconstruieşte un savant în cîmpul obiectivului. Soarele i-a apărut îndărătul unor pînze de păianjen. Alături de el, Occidentul pare a fi neglijat, raportînd totul la om şi la mediul general al acţiunii sale, lucrurile aflate la suprafaţa pămîntului, aproape de ochiul nostru, la îndemîna mîinii noastre, lucrurile ce nu se văd decît dacă apleci capul, dacă fixezi îndelung acelaşi punct, dacă nu ridici fruntea decît pentru a-ţi odihni ochii obosiţi de prea mult privit. El a văzut forme, şi linii, şi culori, şi multiplele lor combinaţii, el n-a văzut niciodată o floare, sau o plantă, el n-a studiat niciodată creţurile uşoare ale unei ape, şi nici tremurul unei frunze. Pentru că se închidea în casă în timpul vijeliei, n-a văzut cum ploaia biciuie văzduhul sau cum sare în stropi din băltoace, şi pentru că ieşea din casă de îndată ce se ivea iar soarele, n-a studiat firele de praf care joacă în razele de lumină. Japonezul a clasificat ca pe o ştiinţă revelaţiile cele mai secrete ale curiozităţii sale arzătoare. E uşor miop, foarte meticulos, se ghemuieşte pentru a-şi supraveghea legumele, pentru a-şi îngriji florile, pentru a-şi altoi arbuştii şi a stîrpi insectele dăunătoare. Viaţa grădinii devine motivul principal al meditaţiei sale, care şerpuieşte ironică printre minuscule anecdote şi mici concerte foşnitoare. El a surprins lumea vastă în neli-

46. Sosen (1747—1821). Pictură. Colecţia H. Vever. Paris.

niştile sale cele mai umile. A vizitat florile acvatice o dată cu zburdalnica libelulă, a dat tîrcoale o dată cu albina din stup florilor de glicină, a înţepat fructul dulce o dată cu viespea, a notat flexiunea firului de iarbă sub greutatea fluturelui. El a auzit sub elitrele ridicate cum se desfac aripile transparente, a observat cu o simpatie pasionată tragedia care se joacă între muscă şi broască, şi privind cum se rostogolesc muşchii circulari ai năpîrcilor a înţeles drama tăcută a foamei universale. El a supravegheat îndelung şederea melancolică a păsărilor de baltă pe laba lor înaltă şi subţire, şi imobilităţile bete în prospeţimea soarelui matinal. A văzut, în zborurile rigide, alungindu-se gîturile, şi ochii rotunzi clipind bulbucaţi pe capetele plate, şi ciocurile turtite sau ascuţite netezind penele lucioase. El a descris cercurile concentrice pe care le fac păianjenii de apă pe suprafaţa bălţilor, a descoperit aşteptarea trestiilor cînd vîntul stă să se pornească, neliniştea gramineelor şi ferigilor din vecinătatea apelor sau peste care cade roua. Şi cum trăise toate aceste minuscule aventuri, n-a avut decît să-şi ridice ochii către linia orizontului pentru a fi pătruns de la prima privire de seninătatea munţilor în lumina zorilor, pentru a simţi pacea coborîndu-i în inimă o dată cu venirea nopţii, pentru a-şi lăsa atunci visul să rătăcească peste depărtările încremenite sau peste legănarea mărilor.

Lucru ciudat, cu toate că vedeau trăind şi mişcîndu-se în jurul lor, ca şi sculptorii greci, forma umană nudă, pictorii japonezi nu au evocat totdeauna mai bine forma umană decît pe cea a marilor animale şi mai ales cînd este vorba de ea ezităm să distingem între vrerea lor de a caracteriza şi simţul lor caricatural... Fără îndoială, ei pictează cu emoţie rotunzimea unui braţ de femeie, curba unui sîn, atît de pur încît pare turnat într-o cupă de cristal... Gloria trupului feminin se înalţă ca un poem cu începere de la înflăcăratul Koriusai [1], pictorul războinicilor şi al fecioarelor, pînă la Kiyomitsu (1735—1785), pînă la Buntô (?—1796), pînă la Kiyonaga (1742—1815), care te fac atît de adesea să te gîndeşti la decoratorii vaselor greceşti, pînă la marele Hokusai (1760—1849) însuşi, care a înţeles la fel de bine linia generoasă a unei crupe, fermitatea globulară a unui sîn, ca şi zvîcnetul străvechilor vulcani incendiaţi de zori, sau legănarea valurilor. Arta secolului al XVIII-lea însăşi a fost aproape în întregime, ca şi în Occident, un voluptuos omagiu adus îndrăgostitei. Figurile lui Utamaro (1754—1805), care descria cu o pasiune atît de arzătoare sînii frumoşi oferiţi ca nişte fructe, cefele înalte şi ferme sub părul ridicat, feţele ovale sub părul negru ca smoala prins cu ace de aur, idilele încîntătoare ale lui Harunobu (1718—1770), îndrăgostit de fetele tinere întîlnite

[1] Pe la mijlocul secolului XVIII.

47

48

în grădini şi pe pragul caselor de hîrtie, asociind femeile cu florile, scoţînd efecte discrete din tonurile şterse de negru, de roşu stins, de verde pal cu care-şi pictează peisajele abia întrezărite, luminînd la lumina lanternelor florile de cireş care se ivesc de sub zăpadă, ar fi de ajuns pentru a-l defini. Dar sentimentul foarte puternic, foarte senzual şi foarte gingaş, pe care cei mai mari dintre ei chiar îl aveau faţă de frumuseţea femeii, nu izbuteşte adesea să le ascundă deficienţele de expresie. Ocupaţi să pătrundă structura lucrurilor mărunte, să nu fi avut oare timpul să analizeze

47. Harunobu (1718—1770). Tinere femei făcîndu-şi toaleta. Stampă. Colecţia H. Vever, Paris.

48. Utamaro (1753—1806). Oglinda. Stampă. Muzeul Luvru.

ființa umană ? Cînd vorbesc despre om, limbajul lor ezită, incert, și formula își face apariția. Picioarele și mîinile, brațele și gambele au deformații si atrofii ciudate, și nu totdeauna foarte expresive, pe care le întîlnim aproape întocmai la toți artiștii japonezi, ca și cum ei și-ar fi transmis stăruitoarea și meticuloasa rețetă.

În secolul al XVIII-lea, aceste deficiențe ale limbajului surprind totuși. Pictorii care vorbeau despre

49. Utamaro (1753—1806). Yamauba alăptîndu-l pe Kintoki. Stampă.

femeie cu atîta lipsă de experienţă şi cu atîta dragoste, posedau în acel moment o ştiinţă a liniei care mergea pînă la abstracţie. La Morikuni (1670—1748) şi mai ales la Massayoshi (1761—1824), desenul nu mai este decît o schemă, un arabesc linear care siluetează mişcarea dintr-o trăsătură. Modelajul puternic al vechilor maeştri ai tuşului abia de este evocat de linia unduitoare, ale cărei accente negre pe pagina albă, sugerează destul de slab succesiunea planurilor şi fuga contururilor. Spiritul japonez trebuia să evolueze în mod fatal spre acest grafism prodigios care satisface prin realizarea sa proprie, ca şi volutele sfărîmate, alungite sau sinuoase ale frumoaselor lor ideograme, nevoile senzuale ale imaginaţiei, dar care duc atît de repede la uitarea lumii exterioare, şi la abstracţia pură, şi la moarte.

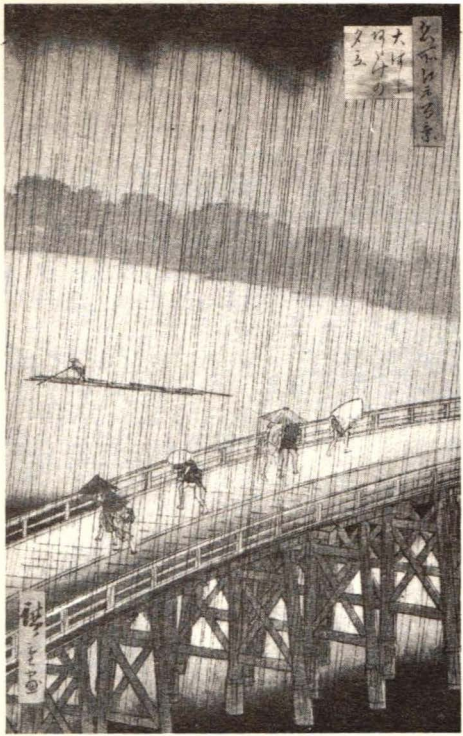
În plină înflorire a sufletului japonez, din secolul al XV-lea şi pînă în secolul al XVII-lea, inteligenţa volumului — care reprezintă, în limbajul formei, echilibrul filozofic dintre ceea ce ne învaţă simţurile şi ceea ce ne învaţă mintea — la Motonobu, la Kôrin (1661—1716), le dicta pictorilor cele mai frumoase compoziţii. Chiar cînd arabescul linear umplea singur pagina albă, chiar cînd pata în degradeu nu indica grosimea şi materialitatea lucrurilor, chiar atunci linia era la ei atît de bogată şi de suplă, sinuozităţile şi îngroşările ei corespundeau atît de bine modelajului viu al organismelor exterioare, încît ea sculpta forma pe planul hîrtiei. Pentru ca să înţelegem arta japoneză în culmea forţei sale, trebuie să privim picturile lui Kôrin. Toţi maeştrii niponi, de la Sesshiu şi Sesson

pînă la Hokusai, trăiesc aici, în devenire sau în prelungire. Și aceasta tocmai în momentul în care Japonia se închide pentru a mai coborî încă în sine, și cînd învățătura primitivilor își dă roadele în cîțiva ani, în atmosfera de unitate morală și de pace prielnică meditației.

Școala lui Kano, școala lui Tosa își uneau cuceririle pentru a da sensibilității japonezilor osatura ei definitivă. Mitsuoki (1616—1691) epuiza tot ceea ce academismul lui Tosa putea oferi mai prețios și mai rar sufletului aristocratic al națiunii. Tanyu (1601—1674) făcea uz de toată verva și de toată vigoarea sa spre a-l elibera pe Kano de ultimele servituți față de pictura chineză. Itshio (1652—1724) lupta cu voioșie împotriva zeităților budiste și, primul, intra la țărani. Kôrin se putea adăpa la toate izvoarele, el putea sfărîma tradițiile încremenite, pentru a regăsi tradiția vie și pentru a face legătura între vechile realizări și noile intuiții.

Desenator, el și-a acoperit albumele cu puternice siluete care, fiecare, închide într-o linie pe care pictorul o aruncă dintr-o dată pe hîrtie, fără a ridica mîna, toată semnificația specifică a obiectului sintetizat, și, dincolo de obiect, toate ecourile pe care el le trezește în universul întrezărit. Lăcuitor, el a părut că reinventează o artă care trecea totuși, de zece secole, drept expresia națională reală a geniului japonez, el a fructificat spiritul marelui lăcuitor Koetsu (1557—1637) și a fost maestrul marelui lăcuitor Ritsuo[1]. Fratele lui, Kenzan (1663—1743), cel mai viguros, alături de

[1] Începutul secolului al XVIII-lea.



Ninsei, dintre ceramiştii Japoniei, omul care a ştiut să încorporeze flacărei ierburi umede şi flori proaspete, s-a adăpat la creaţiile sale ca la izvor natural... Decorator, el a inspirat generaţiile de meşteri care, la o sută de ani după moartea sa, împrumutau încă din opera lui motive, soluţii

50. Hiroshige (1797—1858). Ploaia. Stampă. Muzeul Luvru.

tehnice, metode de stilizare. Cînd lăsa să curgă, din vîrful penelului său, tuşul, sau verniul vîscos şi negru, cînd îşi lustruia lacurile de aur opac cu praf de cărbune, părea că întreg sufletul trecut şi prezent al Japoniei trăia în sufletul lui şi-i călăuzea mîna. Avea puterea de a surprinde în viaţa care curge — cîteva vrăbii pe zăpadă, o procesiune de broaşte ţestoase, un zbor de raţe sălbatice, o tufă de trestii — imperceptibilul moment care o leagă de viaţa eternă. O pată, o umbră, şi absolutul i se dezvăluie într-o strălucire. Pare că îşi abandonează brusc culoarea şi forma abia schiţate, ca avertizat de fulgerul profetic de a nu merge mai departe. O foaie din albumul său căpăta măreţia unei fresce.

Înainte de a transpune reptilele, şi păsările, şi peştii, şi micile mamifere, şi ierburile acvatice în gama profundă de tonuri de verde, de negru, de roşu şi de auriu a lacurilor sale, el pătrunsese cu atîta căldură sensul însufleţirii lor încît ea părea că umflă frumoasa materie sclipitoare. Tropăitul mărunt al şoarecilor, mersul flasc al broaştelor, zborurile tăcute pe cer, unduirea algelor pe ape erau închise sub pojghiţa lucioasă. Inima sa bătea la gîndul de a fi cuprins viaţa uriaşă care se ascunde printre ierburile pe care le călcăm în picioare, în adîncul izvoarelor tainice în care ni se pierde privirea, şi sub marile frunze răsfirate în aer, în care se adună umbra verde. Auriu pe auriu, auriu pe roşu, auriu pe negru, roşu pe roşu, negru pe auriu, lacul încrustat cu metale părea, cu reptilele, cu păsările, cu crengile înflorite care-l străbat, cu polenul prafului de aur care ploua fără oprire

peste el, un lingou de aur întunecat în care freamătă viața.
Din Kôrin coboară năvalnic valul tot mai îmbelșugat al acelei industrii de lucruri mărunte care va da în curînd oricărui obiect practic ieșit din mîinile unui japonez caracterul unei opere de artă. Kôrin, ca orice mare artist din Japonia, rămîne un meșteșugar, și orice meșteșugar, în Japonia, poate deveni un mare artist, fie el pictor sau lăcuitor, fabricant de obiecte de bronz sau fierar, ceramist sau sculptor în lemn, dulgher, grădinar, sau, ca Hidari Zingoro, Kôrin, Kenzan, cîte puțin din toate acestea. O solidaritate strînsă și vastă unește între ele toate ramurile celei mai stufoase industrii decorative din cîte au fost vreodată, și pînă și cei mai umili dăltuitori sau gravori își iau motivele din opera celor mai mari pictori. Întîlnim la ei spiritul maeștrilor, și aceeași pasiune, și aceeași îndemînare, și aceeași putere de a impune materiei direcțiile acestui spirit.
Numai egiptenii, înaintea lor, au avut puterea de a da mineralelor terestre, în cele mai mici obiecte, aspectul vieții organice. Vasele lor din gresie cu motive decorative colorate la foc par țesuturi animale, viscere muiate în pucioasa vulcanilor. Netsuke-urile lor, milioanele de bibelouri domestice și de brelocuri maliţioase pe care le-au dat în secolul XVIII — năvalnică recoltă — sînt mici lucruri palpitînde, al căror ivoriu, lac sau metal degetele îl mîngîie precum ar mîngîia trupul cald al unor minuscule animale, ghemuite în podul palmei. Capabili să toarne în bronz cele mai mari statui din lume, coloși așezați, cu un deget înălțat,

dominînd cu surîsul lor pînă departe casele şi pădurile, ei au brodat totodată fierul, l-au tăiat în dantele. Au găsit aliaje necunoscute care striază bronzul făcîndu-l să semene cu marmura, au amestecat şi au armonizat metalele precum un pictor îşi amalgamează, îşi freacă şi îşi combină culorile. Fierul, bronzurile negre sau verzi, cositorul, aurul,

51. Hokusai (1760—1849). Violul. Desen. Colecţia H. Vever, Paris.

argintul, se orchestrează urmînd procedeele stampelor. Sideful şi ivoriul li se asociază tot atît de strîns ca şi cerul şi norii formelor terestre. Străvechile lor armuri, în care cuprul şi fierul ciocănit, lacul, oţelul, sînt prinse la încheieturi cu mătăsuri, par nişte mari cărăbuşi negri. Şi-au lăsat ferestrele deschise, şi fluturi şi greieri, stamine de flori spulberate, frunze zmulse din copaci, elitre sfărîmate au căzut ici şi colo, la întîmplare, aduse de adierile primăverii, pe evantaiele de hîrtie, pe vasele de porţelan, pe cupele de bronz, pe tecile lăcuite şi pe mînerele de fier ale săbiilor. Ei au introdus viaţa fragilă a gramineelor şi a insectelor în viaţa lor socială, familiară şi militară. Şi au adunat mici gîngănii de aur pînă şi din bălţile de sînge.

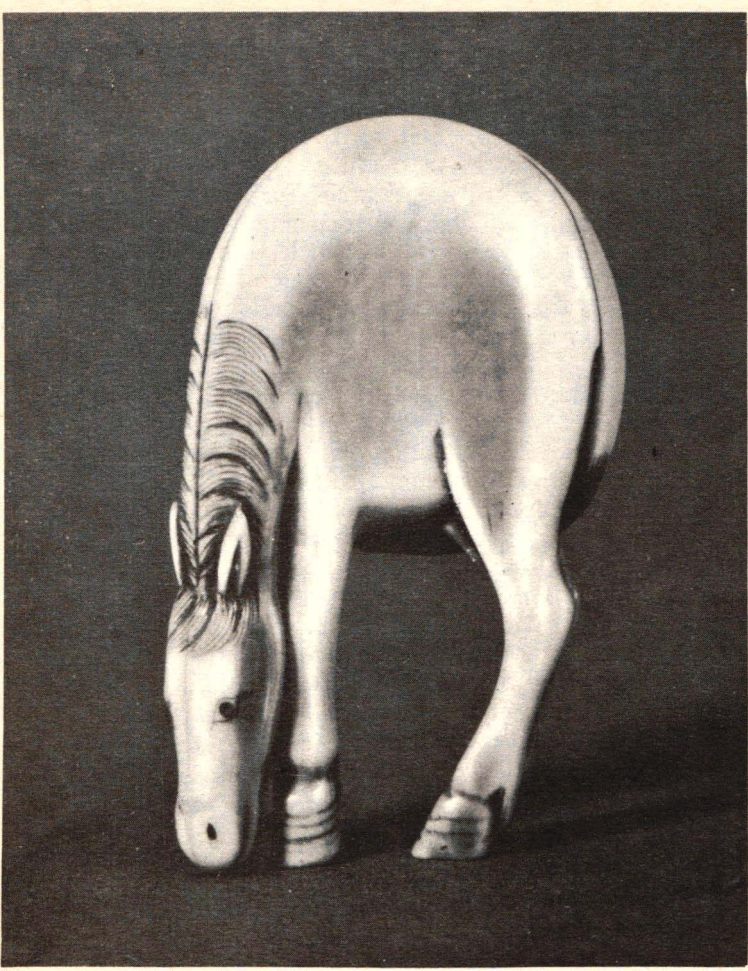
VI

Era epoca în care arta părăsea cu hotărîre templele şi castelele, inundînd strada, ca după marile secole greceşti. Era epoca în care Matahei[1], pictor direct, somptuos şi cu totul remarcabil, întorcea spatele învăţăturii dogmatice şi deschidea calea „şcolii vulgare", care exprimă în ochii Occidentului, cu cea mai mare forţă evocatoare, sufletul mijlociu al Japoniei. Geniul lui Kôrin, solitar şi liber, lupta lui Goshin (1741—1811) împotriva unei încercări de revenire la şcoala chineză favorizată de Okio (1732—1795), evocator puternic al marilor păsări sălbatice, mai ales apariţia stampei, popularizată

[2] De la mijlocul secolului al XVIII-lea.

prin severele armonii ale lui Moronobu (1683-1714), şi a gravurii în culori, inventată de Kyonobu (1667—1729), îi protejau şi secundau, sau chiar îi sprijineau acţiunea. Netsuke-urile, vasele de porţelan, obiectele lăcuite, înrô-urile, surimono-urile se vindeau în toate bazarele.

Stampa invadează interioarele burgheze şi populare. Peisajele înfăţişînd marea, munţii şi pădurile, rochiile trecătoarelor, flamurile, firmele, lanternele de hîrtie pictată, întreaga feerie zgomotoasă, însufleţită şi strălucitoare a lumii japoneze, au permis gravorilor populari să-şi desfăşoare cu adevărat din plin fantezia şi forţa geniului lor de colorişti, de dramaturgi şi de povestitori. Europa a cunoscut Japonia prin această artă vulgarizată, prin această fărîmiţare nesfîrşită a forţei centrale pe care Sesshiu, Motonobu, Kôrin, spre gloria omului, au revelat-o ţării lor. Şi nu a fost cu totul vina ei dacă, despachetînd cutiile de ceai, casetele de lac şi mobilele de bambus, ea n-a văzut la început decît suprafaţa oarecum grotescă a sufletului japonez, în această mare agitată de mătăsuri colorate, pe care defilau epopei de paravan, apariţii înfricoşătoare, peisaje zbuciumate, războinici plini de sînge, actori în atitudini convulsive, femei împodobite, fardate şi palide, meşteşugari, pescari, secerători, copii, toţi poate întrucîtva comici, mulţimi pestriţe care gesticulau, sărbători nocturne pe ape. Abia treptat a învăţat ea să desprindă din această învălmăşeală bizară, în care simţurile surprinse nu distingeau la început decît culori violente şi gesturi dezarticulate, o putere de orchestraţie şi o înflăcărare în a caracteriza lucrurile care au introdus în



52. Cal. Netsuke, fildeș (sec. XVII). Colecția doamnei Lefèvre-Vacquerie.

spiritul occidental un val de senzaţii revelatorii. Cum am fi asistat noi, fără Hiroshige, la iluminarea, la întunecarea progresivă a cerului insulelor japoneze, cum am fi descoperit limpezimea zorilor lor generoase deasupra liniei orizontului, înaltele trunchiuri golaşe ale pinilor care ţîşnesc de pe marginea drumurilor, lăsînd să se întrezărească azuriul închis al văzduhului şi al mării, armonia

sumbră a zăpezilor, apele aproape negre, pe care se înşiruie pînze albe de corăbii, vijeliile tîrînd păsări, îndoind vîrful copacilor, poezia nopţilor albastre pline de ramuri înflorite, şi lacurile luminate de focuri de artificii, şi lanternele care dansează peste podurile de lemn, şi bărcile peste măsură de încărcate în care cîntă muzicanţi ? Cum am fi asimilat noi, fără Utamaro cel pur, care frecventa curtezanele şi se oprea în pragul caselor pentru a

53. Zeiţa Shojo. Netsuke, lemn (începutul sec. XIX), semnat Sei-Ichi. Muzeul Ennery, Paris.

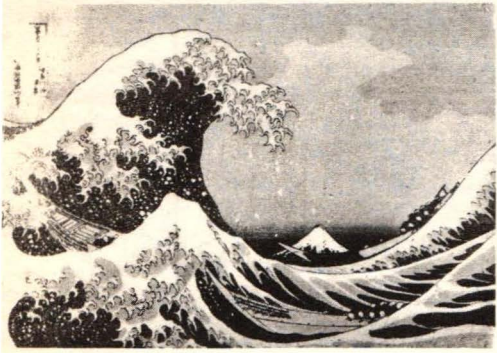
vedea mamele cum își alăptează copiii, și fără tăiosul Toyokuni, cel ce stătea la masă cu actorii, și fără Shiunsho care răspîndea culorile pe stampă ca pe niște rîuri de flori, și fără Kiyonaga, cel îndrăgostit cu discreție de lungile forme feminine, de picioarele, de sînii, de umerii, de brațele goale care se întrevăd printre armoniile discrete ale kimonourilor de mătase și ale interioarelor în tonuri șterse, și fără Harunobu în jurul căruia femeile, trestii înflorite, fermecau pămîntul, și fără nemărginitul Hokusai, în afara oricărei perspective științifice, prin simpla lor forță expresivă, succesiunea planurilor în spațiul nelimitat ? Cum să nu fi uitat că ei nu mai cunoșteau modelajul lui Sesshiu, Motonobu și Kôrin cînd, îmbătîndu-ne privirea, tentele lor plate scuturau în fața noastră cutele veșmintelor și își desfășurau sonoritățile orchestrale așa cum descoperi, de la o înălțime de la care adînciturile și proeminețele se șterg, straturile unei mari grădini ?

Ei au brodat flori verzi sau albastre, flori ca para focului, frunze roșii, frunze de aur, pe rochii pe care cresc zorile, pe care se înserează, pe care s-a răspîndit tot sîngele din vine, și toată zăpada de jăratec a munților, și norii de foc rătăcind prin apusuri de soare, și cîmpurile învăluite în roșu aprins, în mov și în azuriu, și fructele a căror pieliță pufoasă se tulbură pe măsură ce dă în pîrg, și ploile tăcute de glicine pe apa adormită, și ceața roză și albă a pomilor fructiferi în floare. Ei au zvîrlit peste ele, o dată cu vîntul, stoluri nebune de păsări, au răsucit în cutele lor himere convulsive, au născocit peisaje în care frunzele

şi apa murmură în mătasea mototolită, şi au desfăşurat, întrezărită parcă prin frunzişul de toamnă, mulţimea de sori ai crizantemelor imperiale. Tonurile lor de negru, acele tonuri de negru profund, acele tonuri de negru absolut pe care le introduc aproape totdeauna prin dungile sau desenele de pe stofe, prin pieptănăturile etajate, prin arabescurile grase ale puternicelor ideograme, constituie acompaniamentul în surdină pe fondul căruia melodiile violente urlă drama, şi se potolesc, şi răsună iar, pentru a muri în sfîrşit... Cînd femeile defilează pe stampele Japoniei, nu ştim bine dacă verile, toamnele sau iernile îşi revarsă pe kimonourile lor de mătase florile, frunzele veştede sau fulgii învolburaţi, sau dacă nu cumva însuşi mersul acestor făpturi îndepărtate nu răspîndeşte în jurul lor ierni, sau toamne, sau veri. Totul cîntă cînd sosesc ele, chiar crima. Peisajul le răspunde, peisajul cu ramuri roz din care va ninge cu petale, peisajul în care florile rezistă îngheţului, peisajul cerurilor limpezi boltite peste mările senine, peisajul nocturn în care femei, grădini rătăcitoare, trec pe fonduri uniforme negre.

Cu aceste milioane de frunze spulberate seva Japoniei se revărsa în picături tot mai dese, dar depărtîndu-se tot mai mult de rădăcinile sale. Era închisă în sine de două sute de ani, surdă la vocile din afară, iar vocile dinlăuntru se izbeau de ziduri de netrecut. Fiind prea mult timp lipsită de orice schimb, schimb care constituie însăşi viaţa, neputincioasă să se reînnoiască, sufletul ei se retrăgea în sine, îşi pierdea din vigoare, se pierdea puţin cîte puţin în detaliu şi în anecdotă. Trebuie să

recunoaştem că arta secolelor XVIII şi XIX, cu toată ţîşnirea ei bogată, cu toată verva şi cu tot caracterul ei viu, pare oarecum firavă şi neliniştită, febrilă, caricaturală, pe lîngă cea a secolelor precedente. Marele Hokusai însuşi, poetul proteu, omul cu o sută de nume care a umplut cu gîndirea sa mai bine de cinci sute de volume şi care a acoperit



54

55

54. Hokusai (1760—1849). Valul. Stampă. Muzeul Luvru.

55. Hokusai (1760—1849). Bărbat jucîndu-se cu un ciine. Desen.

cu ea 20 000 de stampe, „bătrînul nebun după desen", vagabondul distrat care a încununat cu opera sa arta populară şi care a împrăştiat spiritul japonez în cele patru zări, precum o furtună care desfrunzeşte pădurile, toamna, marele Hokusai însuşi este o expresie a acestei decadenţe. El are pasiunea unei umanităţi apropiate şi mizerabile,

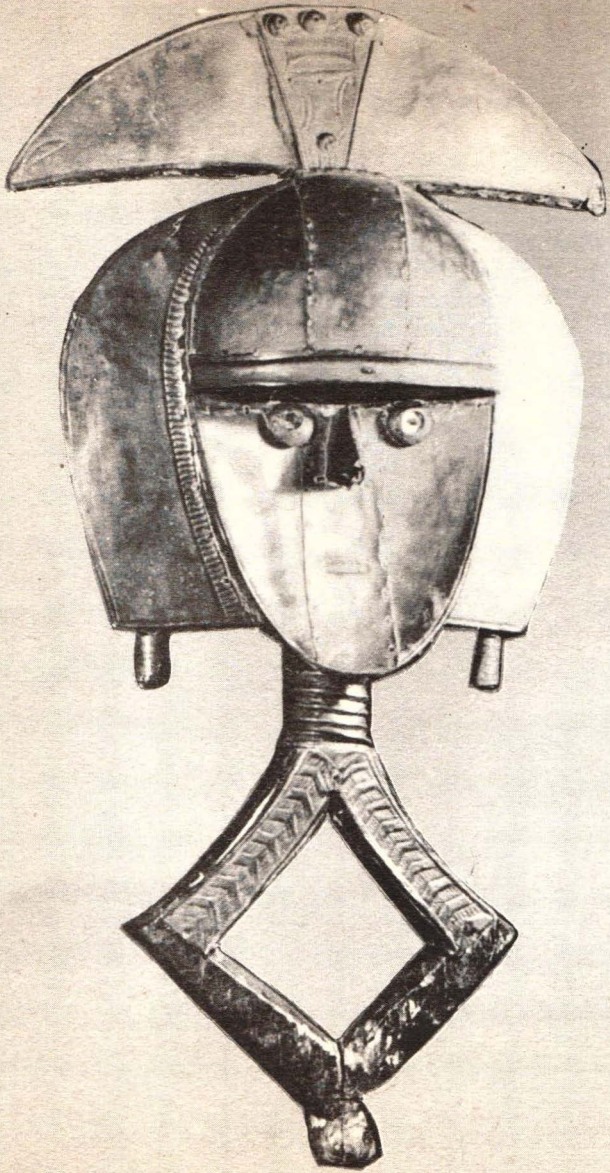
56. Detaliu la 55.

pasiune mărturisită, aşa cum numai Rembrandt, aici, ar fi avut-o poate, şi acea minuţie puternică pe care nu o întîlnim decît la Dürer, şi acea dragoste pentru peisajele aeriene în care Claude Lorrain şi Veronese au văzut tremurînd o pulbere de aur şi de argint, şi acea vervă cinică, sau cumplită, sau zeflemisitoare, sau sinistră, sau sfîşietoare cu care Goya zmulgea lumii formelor simbolurile sumare ale tragediilor inimii sale. El posedă ştiinţa imensă şi îndemînarea tuturor meşterilor de acelaşi neam cu el. Elev al lui Shiunsho, admirator al lui Sesshiu, al lui Tanyu, al lui Kôrin, fiecare fibră a spiritului său generos îşi are rădăcinile în fiecare dintre ei, divizîndu-se şi răspîndindu-se pînă la extremităţile membrelor şi ramurilor tuturor fiinţelor şi plantelor pe care le-a întîlnit în foarte îndelungata sa viaţă, pe cînd rătăcea prin păduri şi de-a lungul pîrîurilor, pe cînd trăgea în piept ceaţa cascadelor sau trecea peste un pod boltit pe urmele mulţimii ce aleargă după treburi şi luînd-o împreună cu ea pe străzi, prin grădini şi prin case. El a spus unul dintre cuvintele cele mai umile şi cele mai orgolioase din cîte au fost vreodată rostite de un artist: „Şi cînd voi avea o sută zece ani, tot ce va ieşi din penelul meu, punct sau linie, va fi viu". El a fost interesat de toate muncile şi a povestit toate anotimpurile. A făcut ceea ce fac ţăranii, şi muncitorii, şi pescarii, şi soldaţii, şi actorii de bîlci, şi copiii. A povestit, cu o emoţie uneori glumeaţă şi adeseori întru totul pură, jocurile, meşteşugurile şi pasiunile lor. El a iubit toate femeile, sînii lor tari şi ascuţiţi şi frumoasele lor braţe cu linia unduitoare. N-a avut timpul să ne spună totul, cu

toate că în fiecare clipă îi părăsea fie pe lucrătorii care acopereau o casă, fie pe cei care fierăstruiau bîrnele, fie pe negustorii ambulanţi cu care stătuse de vorbă, pentru a urmări o albină în zbor spre un gard viu înflorit, dincolo de care descoperea un grădinar la lucru. Se culca la soare pentru odihna de amiază, dar nici nu-i trecea prin gînd să doarmă. Nu mişca, îşi ţinea răsuflarea. La cea mai mică vibraţie, deschidea o pleoapă, urmărea punctul ce bîzîia pînă cînd i se aşeza pe braţul gol. Se lăsa chiar pişcat, pentru a studia ochiul monstruos, trompa sugătoare, trupul de metal, plăpîndele membre elastice care se freacă fără încetare. După ce se uda pînă la piele privind ploaia, rămînea să-l usuce vîntul, pentru a vedea cum se rostogolesc în vijelie frunzele moarte, lanternele de sărbătoare, penele zmulse de pe aripi. Dacă se căţăra pe un munte, o făcea pentru a zări ţîşnind din ceaţa joasă un vîrf izolat într-un văzduh de cristal şi pentru a descoperi, coborînd prin ochiurile de senin, acoperişuri de bordeie, orezării, o întreagă mulţime mişunînd sub pălăriile de pai rotunde, jonci împrăştiate pe întinderea opacă de ape. După ce văzuse luna palidă urcînd pe un cer negru peste o lume goală de forme, aştepta nerăbdător ca soarele roşu să decoloreze văzduhul spre a surprinde ivirea lumii — insulele de aur, stropite cu pete întunecate, presărate pe mările interioare, şi casele albastre sau roşii ivite printre pini, şi pînzele rătăcitoare de corăbii, şi vulcanul conic, cînd încununat cu sînge, cînd cu argint sau cu opale, cînd cu violetul, cu rozul sau cu liliachiul care nu se văd decît la florile abia îmbobocite.

Mişcarea uleioasă a mării, ivirea gheţarilor dincolo de nori, coama nemişcată sau zbuciumată a pădurilor — întreg universul se întipărea în el urmînd legea unor armonii profunde, părea că sfărîmă giuvaere albastre, verzi şi sîngerii în aerul încărcat cu aburi, care transmite lucrurilor lumina... El şi-a dominat forma ca un erou, a fost rînd pe rînd sau deodată după plac, liric şi filozofic, poet epic şi poet satiric, trăind coşmarurile cele mai înspăimîntătoare după realităţile cele mai liniştite, sau o dată cu ele, şi trecînd cu dezinvoltură de la invenţia cea mai bolnăvicioasă la cea mai nobilă viziune... Şi totuşi, prin arta sa rapidă, analitică, şi febrilă, şi grăbită — adesea prea anecdotică — el este o expresie a decadenţei. S-ar părea că presimte sfîrşitul vechii Japonii, că vrea să alcătuiască o enciclopedie vie a ei, că se grăbeşte s-o povestească, în totalitatea sa, prin note directe, imediate, fulgurante, vrînd parcă să lase astfel viitorului imaginea ei — imagine complexă, multiformă, dezordonată, imensă. După el, Yosai adresează încă un rămas bun discret, melancolic şi pur femeilor în kimonouri trecînd pe fundaluri de crengi înflorite, — şi acesta-i sfîrşitul. Revoluţia care aruncă Japonia pe urmele Occidentului stinge brutal orice viaţă artistică. E ca şi cum un lan de grîu ar fi fost culcat la pămînt de suflarea tunurilor. Şi totuşi, Japonia n-a dat şi n-a abandonat nimic din sufletul ei. Ea a impus lumii dreptul ei de a trăi. Acum ea trebuie să regăsească în rezervele sale de tăcere toată pasiunea sa de a înţelege şi toată puterea sa de a exprima. Sufletul unui popor nu poate muri cu totul, cînd acest popor e viu. Cîţiva dintre artiştii săi par încă de pe acum

a se fi regăsit, par a fi regăsit spiritul rasei lor, lărgit şi reînnoit prin contactul cu gîndirea occidentală. Într-o zi, desigur, din această întîlnire se va naşte o mare artă. Dar aceste tentative sînt premature. Japonia are acum un ţel mult mai apropiat şi mult mai pozitiv de atins. Să cucerească, după forţa militară, forţa economică. Cu energiile sale active în plină ascensiune, ea va auzi vocea profundă a spiritului său creator, care va ţîşni din nou la lumină într-o zi. După aceea va fi bogată. Apoi, din nou săracă. Şi ciclul va reîncepe.



I

Toate popoarele au nevoie, la un moment dat în istoria lor, să ia, cu lumea sensibilă, acel contact prelungit şi fecund din care se naşte reprezentarea verbală, muzicală sau plastică a spiritului. Dar fiecare vorbeşte pe limba lui : unele au compus poeme sau au orchestrat simfonii dar rămîn totuşi incapabile să se ridice la generalizări plastice cu un caracter original... În afară de francezi, de italieni, de spanioli, de flamanzi, de olandezi, uneori de germani — ezit să spun de englezi — societăţile Europei medievale sau moderne n-au abandonat arta meşteşugărească populară decît pentru a încerca imitaţii mai mult sau mai puţin disimulate după marile şcoli străine. Or, toate rasele, chiar şi cele mai primitive, posedă facultăţi de a-şi împodobi oalele, de a ciopli figurine în lemn, de a-şi face mobilă, de a ţese stofe sau de a cizela metalul. Cu alte cuvinte orice popor din Europa care n-a ştiut să utilizeze, în cadrul avîntului general al culturii occidentale, pîlpîielile acestor arte rudimentare pentru a-şi făuri o limbă proprie vie şi exprimîndu-l în cele mai înalte dorinţi ale lui, trebuie să caute să şi le realizeze altfel decît prin imagine, de care nu ştie să se slujească, pentru că nu o iubeşte. De altfel, civili-

57. Africa. Gabon. Fetiş bakota.

zația, universalizîndu-se, perverteşte trebuinţele sufletului popular, ale cărui manifestări degenerează treptat. Pentru a afla o artă primitivă care să-şi păstreze toată seva şi care să poată trezi emoţii noi şi puternice în sensibilităţile care şi-au păstrat sau şi-au redobîndit ingenuitatea lor primară, trebuie să ne adresăm celor care rămîn nişte primitivi.

Între tropice sau aproape de regiunile boreale, oamenii, chiar pînă în plină epocă modernă, au păstrat aproape intact spiritul celor mai îndepărtaţi strămoşi. Numai aici ei n-au depăşit stadiul fetişismului naturist şi al grupării pe triburi. Şi aceasta pentru că la tropice e prea cald iar la poli e prea frig. La tropice anotimpurile au un caracter prea contrastant şi prea apăsător, la poli prea torpid şi atît la tropice cît şi la poli ritmul lor e prea lent.

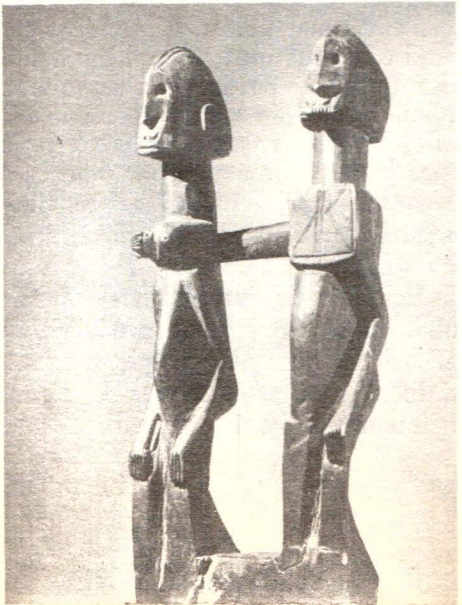
În cazul popoarelor intertropicale, efortul rudimentar pentru hrană şi pentru adăpost este aproape inutil, efortul de a se ridica mai sus prea dificil, iar în cazul celor hiperboreene efortul nu le poate asigura decît o existenţă vegetativă şi precară în sînul unei naturi prea ingrate pentru ca ele să poată gîndi s-o modifice spre folosul lor. În sfîrşit, nici peste unele, nici peste celelalte n-au trecut marile migraţiuni umane pentru a înnoi rasa, pentru a-i aduce un suflu din afară, ele fiind oprite de gheţuri, de pustiuri, de pădurile prea dese sau de oceanele prea întinse.

Chiar transplantat în masă, şi de secole, în regiuni ajunse dacă nu la cel mai înalt, dar cel puţin la cel mai original stadiu al civilizaţiei moderne, ca

de exemplu în America de Nord, omul negru rămîne ce era, un copil impulsiv, bun şi crud cu ingenuitate. Era totuşi singura dintre marile rase primitive care locuia în mare număr un continent masiv şi care nu ducea lipsă nici de braţe şi nici de capete pentru a-şi modifica mediul, a găsi noi raporturi şi a crea noi idei. Dar acest continent este împărţit în douăzeci de regiuni prin nisipuri, munţi, hăţişuri, păduri virgine, el mişună de animale sălbatice, de molime, e torid, fiind tăiat în două de ecuator. Extremitatea sa din nord, care mărgineşte Mediterana şi unde pot trăi albii, a fost singura care a participat, încă de la începuturile istoriei, la marile mişcări ale oamenilor spre viitor.

Totuşi, dacă ne întoarcem la acele vremuri, descoperim o Africă probabil identică cu cea de acum, şi ajunsă prin urmare la nivelul triburilor barbare care populau Europa de nord şi de vest, ba poate chiar la un nivel mai ridicat. Războiul şi comerţul creau relaţii constante între vechiul Egipt şi Sudan, iar Africa centrală a participat la dezvoltarea civilizaţiei Nilului. Încă din această epocă, în Nigritia, se lucra fierul, într-o vreme cînd lumea veche abia de cunoştea lucrarea bronzului, iar bijuteriile africane, pe care le fabrică încă şi azi somalezii din Africa orientală, triburile de pahuini, aşanti, haussa din Africa occidentală, erau aduse de caravane, de la marginile Egiptului de Sus, pe pieţele Tebei şi ale Memfisului. Ele sînt grele, dintr-o materie densă şi compactă sub incrustaţiile cu pietre albastre şi roşii care lucesc opac pe cercul lor de aur mat sau de argint întunecat. Figurile geometrice, dragi tutu-

ror primitivilor, fie că îşi zugrăvesc oalele, îşi împodobesc colibele, îşi ţes veşmintele sau îşi acoperă pielea feţei şi a corpului cu dungi, îl brăzdează în toate sensurile, scurte, groase, dense, înghesuite. După cum matematica, ştiinţă a formelor inerte, a precedat biologia, ştiinţă a formelor însufleţite, ornamentul geometric a precedat ornamentul viu, şi astfel popoarele infantile incapabile să interpreteze viaţa, au ajuns să se afirme în cel mai înalt grad în arta ornamentală. Spiritul uman merge totdeauna de la simplu la complex, dar inteligenţa îl readuce la sursele primitive la care se adăpase instinctul, atunci cînd apare marele artist care uneşte în acelaşi arabesc formele vii cele mai diferenţiate, sau atunci cînd ştiinţa modernă încearcă să-şi exprime toate cuceririle în simboluri matematice. Este tot acordul emoţionant dintre



58

sentimentul cel mai obscur şi cea mai înaltă raţiune.

Nu trebuie să căutăm, în general, în arta negrilor altceva decît sentimentul acesta încă irațional şi care nu ascultă decît de necesităţile cele mai elementare de ritm şi de simetrie. Instinctul care îndeamnă popoarele tinere să impună formelor vii care ies din mîinile lor o vagă aparenţă arhitecturală, o simetrie stîngace şi frustă, ascultă, fără îndoială, de o dorinţă imperioasă de sinteză, dar această sinteză este de tipul celor care preced experienţa şi nu de tipul celor ce îi urmează. Sculptura pe lemn a negrilor este încă foarte departe de marea sculptură egipteană, de exemplu, a cărei apariţie coincide cu existenţa unui edificiu social şi religios înzestrat cu o puternică arhitectură. Poate că ea nu-i, de altfel, decît o primă schiţă a

59

58. Africa. Dogon. (Nigerul de sus). Cele două principii. Lemn sculptat.

59. Africa. Bronz din Benin. British Museum.

acesteia, aproape tot atît de străveche ca şi apariţia omului în Africa, şi urcînd brusc, pentru multe secole, în marea vale fertilă, unde negrul şi albul fuzionează, pînă la cea mai lentă, pînă la cea mai înaltă şi mai conştientă stilizare, pentru ca apoi, în timp ce arta nilotică e înghiţită de nisipuri, să se prelungească, imobilă, pînă la noi. Dar nu trebuie să căutăm abstracţii metafizice acolo unde nu e vorba decît de senzaţii, pe cît de scurte pe atît de violente, de o tentativă de a satisface nevoile cele mai imediate ale unui fetişism rudimentar. Şi poate că el este atît de expresiv tocmai din cauza înspăimîntătoarei sale candori — planuri aspre, membre scurte, capete bestiale, mamele care atîrnă. Aceste sculpturi de lemn pictat, lemn negru pe care tonurile de albastru pur, de verde crud, de roşu-brun capătă o violenţă atît de naivă încît devine înfricoşătoare, au o asemenea candoare în ferocitate şi o asemenea inocenţă în crimă încît ele impun un fel de respect. Natura brută circulă prin ele, o sevă arzătoare, un sînge negru. Deşi omul se teme de ea, el nu poate să nu-i recunoască şi să nu-i iubească impulsurile concretizate în crocodilii tîrîtori şi în gorilele înconvoiate a căror siluetă, abia indicată prin planurile cioplite grosolan, -uţ podobeşte uneori porţile şi grinzile colibei sale sau marginile tam-tamurilor.

Cum să descoperi în vălmăşagul şi în vîrtejul triburilor şi al meşteşugurilor africane curenţi mai puternici, şi care ar fi putut, fără colonizarea continentului de către popoarele europene, să-i ducă poate, cu încetul, pe negri, către cucerirea unei lumi interioare mai luminoase? Haussa, aşanti

mai ales practică tot felul de meşteşuguri primitive, ţesutul, ceramica, prelucrarea fierului, a metalelor şi a pietrelor preţioase, broderia, sculptura în lemn şi în fildeş, iar acei dintre negrii din Sudan sau din Africa occidentală care se lasă influenţaţi de propaganda musulmană presimt, în contact cu scînteia spiritualistă a Islamului, existenţa unei vieţi superioare, depăşindu-l adesea pe meşterul berber în prelucrarea de lux a metalului şi a pielii. Dar trebuie să căutăm şi mai adînc în trecutul pămîntului obscur, al pămîntului masiv îngrăşat cu sînge, pentru a regăsi urmele unei trebuinţe de ordin estetic încă foarte confuză, dar foarte afirmată, pe care migraţiunile negrilor şi invaziile albilor au distrus-o la unele dintre popoarele africane. La indigenii din Guineea, din Nigeria, din Gabon, de pe Coasta de Fildeş, se găsesc idoili, măşti de dans sau de război, obiecte familiare, arme ale căror prototipuri îşi au originea, fără îndoială, într-o epocă foarte îndepărtată — poate imemorială — şi care adesea atestă o preocupare de a stiliza nu numai foarte accentuată dar şi foarte originală. Sinteza plastică, aici, se învecinează cu geometria. Ansamblul operei este supus unui fel de ritm schematic care-i şi îngăduie deformările cele mai îndrăzneţe, lăsînd însă întotdeauna să subziste cele cîteva vîrfuri expresive ale obiectului pe care-l interpretează. Regatul Benin, unul dintre primele care i-au primit pe navigatorii portughezi, şi unde s-a dezvoltat, fără îndoială, către sfîrşitul Evului Mediu, cea mai mare şcoală din Africa, a avut admirabili lucrători în bronz, pe care un puternic sentiment al vieţii embrionare îi

înrudește foarte îndeaproape cu sculptorii arhaici chinezi, cu cei din Khmer și din Iava. Ei răsuceau laolaltă șerpi negri, care susțineau scăunașe de aramă fără spătar pe colcăiala solzoasă și aspră a trupurilor lor înnodate. Oalele lor, care uneori aveau aspectul foarte pur al unui cap omenesc, erau împodobite cu sculpturi robuste, aspre, îndesate, înfățișînd, sub o formă uneori ironică, siluetele familiare ale cîinelui, leului, cocoșului, elefantului, crocodilului. De altfel, e perioada în care, în secolele XVI—XVII, Africa părea că iese din lungul său coșmar. Boșimanii, contemporani cu negrii din Benin, care populau sudul continentului, departe de ecuator, de pustiuri, de pădurile din centru, acolo unde climatul este mai sănătos, unde creșterea vitelor e posibilă, unde animalele sălbatice sînt mai puțin de temut, unde vînatul e

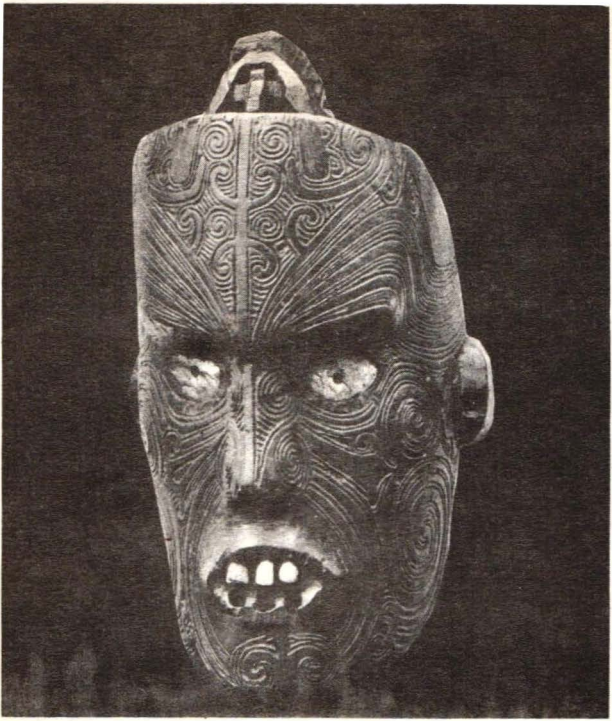
60

61

60—61—62—63. Polinezia. Insulele Salomon. Sculpturi în lemn, British Museum, Christy Collection

63

62



mai abundent, ar fi putut, dacă ar fi dăinuit mai mult, să imprime spiritului raselor negre un impuls hotărîtor. Ei trăiau mai mult din jaf decît din vînătoare, dar viaţa lor nomadă şi aventuroasă, silindu-i la raporturi multiple cu triburile şi cu pămîntul african, le ascuţea simţurile şi le rafina spiritul. Au lăsat pe pereţii grotelor în care îşi

64. Noua Zeelandă. Mască de război. British Museum

ascundeau turmele furate, fresce de humă roşie înfăţişînd vînătoarea şi războiul, dansuri, animale care fug sau merg la pas. Forma este aproximativă, dar pata plată este vie, şi siluetele, care par nişte umbre pe un perete, se mişcă în acelaşi ritm — boi urmăriţi, antilope urcînd un povîrniş, mari păsări cenuşii care brăzdează cerul.

II

Este cel mai interesant efort, fără îndoială, din cîte au făcut primitivii, începînd cu troglodiţii de pe valea rîului Vézère. Dar această pictură elementară e condamnată parcă să nu mai evolueze, e sortită parcă unei dispariţii brutale. Apele calde i-au obligat pe vînătorii de reni să părăsească Europa occidentală, boşimanii s-au împrăştiat la sosirea cafrilor, a burilor, a englezilor, iar colonizarea Australiei reduce pe zi ce trece numărul indigenilor care acopereau stîncile marii insule cu fresce negre, sulfuroase, roşii şi albastre, vădind naşterea unui spirit generalizator ale cărui rudimente sînt poate mai puţin vizibile la locuitorii Africii decît la cîteva popoare din Oceania. S-ar părea că arta Polineziei, ca şi arta orientală în general, tinde, înainte de orice, spre decoraţie, în timp ce arta africană, ca şi arta europeană, are o tendinţă mai marcată de a izola forma pentru a o examina în acţiunea sa proprie şi în caracterul său individual.

Este adevărat că climatul şi natura Oceaniei oferă sensibilităţii polinezienilor resurse inexistente în

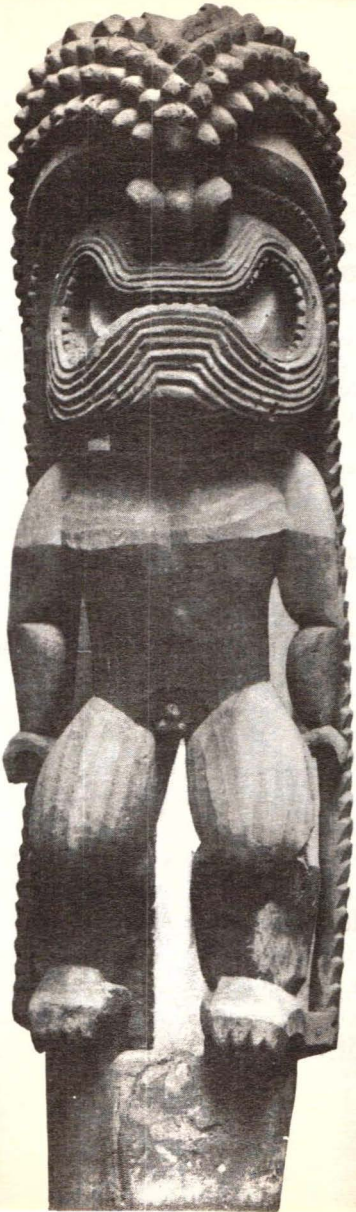
Africa. Numai fărîmițarea rasei, împrăștiată în mii de insule și insulițe pe care le separă întinderi uriașe de mare, a împiedicat, poate, împotrivindu-se coeziunii necesare, ca o mare civilizație să se nască în Pacific și să se răspîndească de jur împrejur. Iar acum e prea tîrziu : cucerirea europeană, bolile, alcoolul, morala și religia pe care ea le-a adus, le-a slăbit vigoarea, i-a decimat și i-a învins. Ei și încep să nu mai simtă trăind în ei poemul natural care-i înconjoară și care i-a format. Insulele acestea, în care păduri înflorite au crescut din toate semințele cerului, acoperă oceanul albastru întocmai cum cicladele grecești presară, de la promotoriile Peloponezului pînă la golfurile asiatice, Mediterana orientală. E o natură uimitoare, sănătoasă, deși respirînd fecunditatea și învăluită în parfumuri, grea de fructe, de flori, strălucind de păsări de foc și de pietre colorate, care își răsfrînge pădurile ce coboară pînă la marginea apelor, în cupa de safir negru încrustat cu perle unde monștrii marini sălășluiesc în caverne de coral Frumoasa rasă cu fruntea înaltă care locuiește aici este în chip firesc artistă, trăind în aer liber, printre formele splendide și în mijlocul orgiei strălucitoare de culori. Ea vorbește o limbă armonioasă, iubește dansul, războiul și muzica, împletește cununi și ghirlande de flori și face dragoste pe malul izvoarelor și în plin soare. Mitologia sa este foarte apropiată, prin grația ei triumfătoare, prin parfumul său de zori și de cer, prin simbolismul său de cristal, de vechile legende ioniene. O viață mai puțin ușoară și unitatea ar fi fecundat viitorul.

Zeii pe care polinezienii i-au sculptat în materia fragedă a lemnului, pentru a-i înălța apoi pe malul mării sau la ușa colibelor lor, sînt în general mai plini de viață decît siluetele simetrice cioplite de africani. Poate că sînt și mai puțin ingenios concepuți, și într-o manieră artistică mai puțin severă. Ei vădesc, se pare, mai multă tendință către un stil anume, dar și mai multă îndemînare, și, de asemenea, mai puțină forță. Orbitele, buzele, nările, urechile devin, în cele mai interesante dintre aceste imagini, punctul de plecare al unor lungi linii paralele, continui, săpate adînc, al unor spirale și al unor volute ascultînd de o intenție de demonstrație religioasă sau de intimidare războinică în care există un acord profund și pur între spiritul mitului și expresia sa rezumată. Nu mai avem de a face cu niște păpuși, înspăimîntătoare doar prin candoarea lor. Ele sînt violent și conștient expresive, avînd atributele crimei și chipuri crude, și culorile care le acoperă sînt simbolurile ferocității lor în luptă și ale înflăcărării lor în dragoste. Figuri schimonosite la prora lungilor pirogi încovoiate, coloși adăpostiți sub frunzișul pădurilor înmiresmate, oameni sau monștri mînjiți cu vermion și cu verde de smaragd, toți au depășit stadiul arhaic reprezentat de statuile din insula Paștelui, care este, poate, pentru Polinezia, ceea ce un Egipt cufundat încă în mîlul orginar, ar fi pentru o Grecie leneșă și prea robită cărnii sale. Toți sînt monstruoși și vii, țîșniți din verva bestială pe care o dezlănțuie iubirile bete și simțurile exasperate, în mijlocul fructelor strivite, și al boabelor colorate, și al penelor multicolore care cad din cer o dată cu

soarele. Odinioară, înainte ca omul alb să fi venit spre a-şi impune vestmîntul mohorît şi a secătui spiritul poetic, marii idoli de lemn vopsit erau fraţi ai florilor uriaşe, ai păsărilor-paradis şi ai oamenilor goi care străbăteau pădurile, tatuaţi din creştet pînă în tălpi, vopsiţi cu roşu, cu verde, cu albastru, brăzdaţi de mari linii unduitoare menite să acuze formele, să însoţească cu fulgere în mişcare ritmul fugii şi să sublinieze muşchii feţei în jocul înspăimîntător al expresiei lor de luxură sau de cruzime.

Bărbatul trebuie să seducă femeia, să-şi înspăimînte duşmanul şi, printr-un instinct mai obscur şi mai vast încă, să joace în simfonia naturală rolul pe care-l cer marile corole atîrnate de lianele împletite, între arborii uriaşi, blănurile lucioase, aripile de foc, aştrii apunînd în mare. Tuturor primitivilor intertropicali, care trăiesc goi şi liberi în lumină, le-a plăcut din totdeauna să se împestriţeze cu culori proaspete sau încrustate în grosimea pielei — negrilor din Africa dar şi indienilor din America sau polinezienilor. Dar la polinezieni tatuajul capătă o strălucire şi vădeşte o grijă pentru ritm şi viaţă ca nicăieri aiurea în afară de popoarele derivate din naţiunile oceanice sau avînd raporturi cu ele de multă vreme. Japonezii au înlocuit ornamentul geometric cu figuri de păsări, de dragoni, de himere, de femei, adevărate tablouri vii şi compuse. Neozeelandezii au păstrat în tatuaj ornamentul geometric al strămoşului lor din Oceania, dar i-au adăugat o preciziune, o violenţă, o voinţă de a crea un stil care ar fi de ajuns aproape

65. Polinezia. Insulele Havai. Sculptură colosală, Lemn. British Museum.



ca să-i definească drept artişti, dacă geniul lor plastic nu s-ar fi revelat prin alte afirmaţii.
Ori de unde ar fi venit — despre migraţiunile polineziene de-a lungul şi de-a latul Pacificului nu se ştie mai mult decît despre cele ale păsărilor călătoare dintr-un ţinut într-altul — ei vădeau, ca toate populaţiile Oceaniei, acel senzualism arzător prin care se disting. Ca şi acestora, le plăcea să înalţe la porţile colibelor lor stîlpi sculptaţi cu figuri atroce, să-şi împodobească armele, uneltele meşteşugăreşti şi casnice, lădiţele şi vasele, cu crestături vopsite care pun în lumină, sub aparenţa grijă de a respecta şi de a perpetua riturile tradiţionale, practicile de exorcism şi de magie, acea omenească dragoste pentru linie şi pentru culoare din care sorbim dorinţa de a ne armoniza cu natura pentru a o înţelege mai bine şi pentru a o recrea în fiecare zi cu propriile-i elemente. Dar ceva nou, ceva nou şi măreţ apărea în mod evident aici, atunci cînd englezii, pe la mijlocul secolului trecut, au venit şi au întrerupt ascensiunea maorişilor spre o conştiinţă cu fiece zi mai puţin haotică şi mai luminoasă a destinului lor în lume. Ei practicau canibalismul, e drept, dar numai de cînd nimiciseră cu desăvîrşire rarele exemplare ale speciilor antediluviene care rătăceau prin pădurile tăcute cînd ei sosiseră, pe bărcile lor de război împodobite cu chipuri înspăimîntătoare, în aceste mari insule stranii, fără păsări, fără insecte, fără reptile, populate doar de o familie de mamifere pitice. Nu erau aici decît poate de trei sute de ani şi ajunseseră cu greu să se organizeze în triburi care numărau cîteva zeci de mii de oameni şi în

care naşterile compensau cu greu golurile create de uciderea prizonierilor de război aduşi jertfă zeilor. Şi totuşi încă de pe acum sufletul lor începea să vorbească. Ei construiseră sate în centrul cărora *Pa*-ul fortificat închidea germenele cetăţii viitoare, patru sau cinci colibe comune sculptate de sus pînă jos, şcoli, muzee ale tradiţiei şi ale legendelor, temple, unde aveau loc jocurile şi adunările şi unde se ţineau consiliile de administraţie şi de război. Cum să nu recunoaştem, în formele care le decorează, tot violente, desigur, ucigaşe, roşii de sînge, contorsionate în atitudini infernale, dar manifestînd o voinţă îndărătnică de echilibru şi de ritm arhitectural, influenţa dominatoare a peisajelor majestuoase în care se desfăşura acţiunea maorişilor şi a efortului pe care îl făceau pentru a menţine această acţiune? Ei depăşiseră regiunea primejdioasă a zonelor intertropicale. Primăvara veşnică nu-i mai moleşea. Insulele lor, de la Nord către Sud, prezentau, ca şi Japonia, un climat la fel de variat ca şi cel care merge din Italia şi pînă în Scoţia. Îşi construiau satele la marginea lacurilor de opal, cuibărite în mari cupe de lavă, înconjurate de izvoare reci şi de geisere fierbinţi, la adăpostul munţilor uriaşi unde vulcanii fierbinţi alternează cu gheţarii care coboară pînă la mare, iar cînd urmau cursul rîurilor lor mărginite de pini, ajungeau la fiorduri oglindind păduri şi zăpezi în apele întunecate ale oceanului austral în care nici un om nu-şi privise vreodată chipul. O mare civilizaţie, o mare artă puteau şi trebuiau să se nască acolo. Rogojinile de formium, agăţate la porţile colibelor, străluceau

de picturi aprinse, stîncile se acopereau cu fresci în care trăia albastrul gheţurilor şi al lacurilor, satele din lemn în întregimea lor, cu casele lor scunde şi late, cu marile lor acoperişuri înclinate, cu palisadele de apărare, erau opere de artă încărcate de figuri înspăimîntătoare tatuate ca nişte oameni vii, încadrate într-o prodigioasă reţea de linii curbe, de spirale încîlcite, de răsuciri ritmice, dese şi groase, sugerînd, prin meandrele lor calculate, forma chipului omenesc, păduri de lemn sculptat, avînd de departe aspectul ferigilor arborescente, stufoase şi plăpînde, care acopereau întreg ţinutul. Ceva din spiritul decorativ al artiştilor din Japonia, dar mai impetuos şi mai barbar, dispreţuind cu desăvîrşire materia întrebuinţată, şi fără acea ironie şi acea observaţie minuţioasă care descurajează uneori entuziasmul gata să ţîşnească. Trăsături sălbatice. Anumite feţe sculptate au o structură atît de abstractă şi atît de rezumată încît eşti silit să te gîndeşti, privindu-le, la cei mai mari maeştri ai formei : la egipteni, la greci, la japonezii arhaici, cu o noută austeră şi categorică, de o înspăimîntătoare puritate, care nu le aparţine decît maorişilor.

Nici una dintre populaţiile polineziene, nicicînd, n-a mers atît de departe. Dacă există o filiaţie preistorică între toţi oceanienii şi străvechii locuitori ai insulei Paştilor, în maorişi trebuie să-i vedem pe moştenitorii lor cei mai legitimi, căci arta maorişilor, tot atît de vie ca şi cea a papuaşilor şi a altor indigeni din Pacific, aspiră mai mult chiar decît arta acestora să realizeze acele edificii de o însufleţită geometrie ce apare ca o

66. Insula Paştelui. Sculptură colosală. Piatră. British Museum.

preocupare evidentă în arta hieratică a străbunilor. Această insulă, străvechi masiv vulcanic, este pustie. Dar pe stînci sînt săpate hieroglife, figuri de păsări, de peşti, de oameni. Terminaţi sau neterminaţi, mai bine de cinci sute de coloşi se înalţă pe mal sau în mijlocul craterelor stinse. Sînt figuri înspăimîntătoare, masive, îndesate, cu braţele lipite de trup, aproape fără ţeastă, cu o faţă bestială, cu nasul proeminent şi dilatat, cu ochii deschişi, mari suprafeţe de bazalt cioplite cu securea, la care a fost nevoie, poate, să se lucreze timp de secole. De ce sînt aici şi ce spun ele, cu faţa către marea eternă, îngrozitor de singure, dacă nu setea noastră nestinsă de a ne descoperi şi de a ne recunoaşte în materia rebelă sau docilă pe care ne-o pune la îndemînă pămîntul ? O catastrofă seismică trebuie să fi întrerupt lucrările şi să le fi izolat de lume. Există unelte la poalele lor şi nici un fel de alte urme omeneşti. Unde s-au refugiat cei ce le-au ridicat aici, şi de unde veneau ei ? La ce izvoare necunoscute şi-au astîmpărat setea lor dintîi aceşti oameni care au precedat, fără îndoială, ciudatele rase oceanice, cel mai bine înzestrate de pe toată planeta, împreună cu indeoeuropenii şi poate înaintea asiaticilor, dar pe care împrejurările le-au trădat ? Fără îndoială că polinezienii veniseră din Insulinda, dar în plină preistorie, înainte de civilizaţiile indiene. Populaţiile actuale ale Insulindei, acei malaezieni care au populat şi Madagascarul, nu au graţia lor semeaţă şi puternică, nici felul lor liber de a trăi, nici înflăcărarea lor în dragoste, nici spiritul lor artistic şi generalizator. Gîndirea lor e timidă, caracterul

lor indiferent, ei acceptă credinţele aduse de stăpînii lor succesivi ce vin din apus. Vechea lor artă e derivată din arta indienilor, iar arta lor modernă nu depăşeşte practica monotonă a meşteşugurilor primitive. Contactul cu vînturile mării şi beţia de a se fi lăsat în voia marilor curenţi oceanici i-au eliberat, fără îndoială pe polinezieni de aceste origini apatice, trezînd în ei formidabilul vis întrerupt a cărui enigmă ne este propusă de giganţii din insula Paştelui.

Poate că s-au dus şi mai departe încă, printre insulele dispărute, purtaţi de valuri, ca să-şi confrunte visul cu soarele oriental al cărui izvor se ascundea după meterezul de foc al Cordilierilor ? Şi poate că un abis s-a căscat în urma lor, înghiţindu-le locul de baştină pînă şi în amintire ?

III

Aşa s-ar putea crede, dacă încercăm să regăsim urmele vechilor locuitori ai insulei moarte. În afară de arta polinezienilor, nimic nu mai aminteşte de spiritul arhaic oceanic în afară de formele hieratizante regăsite la aimaraşii din Anzii peruvieni. Acolo, ca şi în Egiptul Imperiului de Mijloc, formula arhitectonică părea încremenită. În schimbul pămînturilor distribuite tuturor supuşilor, socialismul birocratic al incaşilor ceruse, fără îndoială, supunerea oarbă şi definitivă a sufletelor faţă de tot ceea ce ţinea de domeniul spiritual. Aimaraşii ajunseseră să nu mai caute în natură decît motive ideologice implacabil sti-

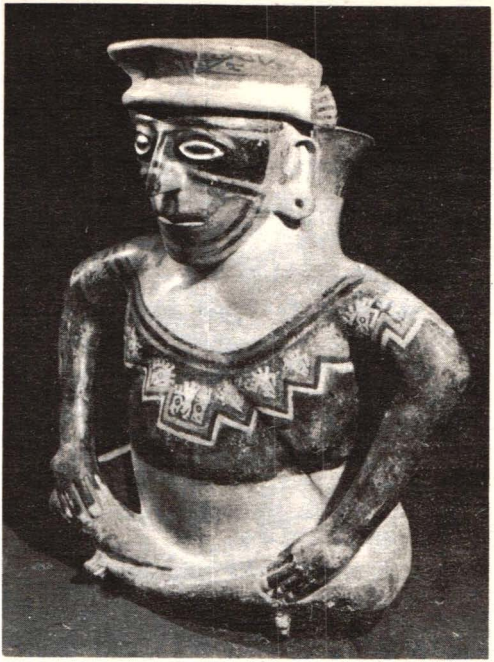
lizate. Hieroglife decupate şi plate, imagini combinate, în care vagi forme omeneşti apar în reţeaua precisă şi misterioasă a figurilor geometrice, încadrau porţile monolitice ale templelor şi ale palatelor. Pizarro a pus să fie topite şi făcute monezi statuile de argint şi de aur pe care le ridicau în cinstea eroilor lor. Erau ele oare concepute într-o manieră artistică mai liberă ? Fără îndoială că da. Olăria quichua din aceeaşi

67

68

69

67. Peru (sec. XV). Vas pictat. British Museum.
68. Peru (sec. XV) Vas pictat, detaliu. Colecţia M. Cummings, Chicago.



70

perioadă atestă un fermecător spirit popular. Aceste popoare erau bune. Iubeau şi oamenii, şi animalele. Le priveau cu un ochi ironic dar foarte blînd. Aproape toate vasele lor, carafele şi alcarazasurile în care apa se păstrează rece, aveau capete de animale, braţe, labe drept toarte, forme neprevăzute, uneori frumoase, aproape totdeauna monstruoase, groteşti, contorsionate, umflate,

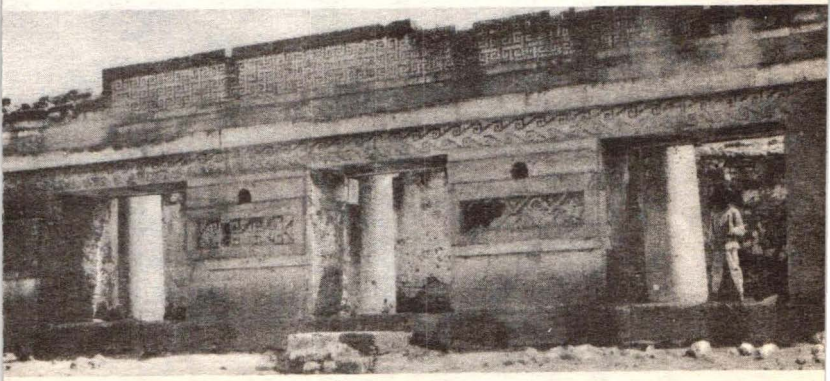
69. Peru (sec. XV). Lut ars. British Museum.
70. Peru (sec. XV) Vas pictat. Muzeul Naţional de Antropologie şi Arheologie, Lima.

turtite, deviate, pîntecoase. Egiptul, de asemeni, rezerva formele hieratice pentru partea vizibilă a sanctuarelor şi se înduioşa în umbra în care, ca şi cei din Peru, îngropa mumiile. Îi plăcea, de asemenea, să dea o formă animală obiectelor sale mărunte, să-şi termine ulcioarele şi cănile cu capete de pisică, de pantere, de şacali, de cinocefali, aşa cum peruvienii le alungeau sau le turteau în formă de capete de cîini, de puma, de raţe, de aligatori. Dar un spirit mai pur şi mai înalt sălăşluia în el. Şi dacă se lăsa uneori în voia unei intenţii ironice, foarte discretă şi foarte ştearsă, nu ajungea totuşi niciodată pînă la caricatură. În loc să-şi înghesuie cadavrele în vase de pămînt, el le întindea în coşciuge de granit. Avea cultul formei, chiar dincolo de moarte, a formei purificate pînă la abstracţie. Aripa spiritului îl atinsese, iar lumea noastră urma să se nască din el.

În Peru, totuşi, nu lipseau nici ingenioasele sisteme sociale, nici marile vise. Oare nu arată o legendă aymara cum creatorul populează lumea cu statui pe care le însufleţeşte, încredinţîndu-le misiunea de a o civiliza ? Nicăieri, în nici o altă cosmogonie, nu întîlnim acest mit profund. Străvechii poeţi peruvieni au simţit că scînteia nu ţîşneşte decît din contactul sufletului cu forma, ci că artiştilor le revine misiunea de a introduce în univers mai multă ordine, o armonie în veşnică devenire şi proiectînd asupra viitorului o realizare anticipată a speranţei noastre. Dar climatul ucigaş şi moleşirea populaţiilor decimate de sacrificiile sîngeroase făcute de preoţi în cinstea Soarelui, zădărniceau profeţiile aezilor şi neutralizau

învățămintele sociologilor celor mai bine intenționați. În această Americă toridă și care se clatină, cele mai mari eforturi vor eșua brusc la ciocnirea cu o civilizație totuși superioară, în pofida spiritului ucigaș și tîlhăresc al trimișilor săi, în pofida Inchiziției pe care o aduceau cu ei. Acești aventurieri veniți dintr-o lume bătrînă în care spiritul omenesc se afla într-o efervescență pe care nu o mai cunoscuse de cincisprezece secole, acești nebuni furioși care, încercînd să înconjoare pămîntul, se ciocniseră de acel continent, reprezentau, împotriva lor înșiși, cucerirea viitorului.

Ei n-au avut decît să atingă cu degetul fructul putred pentru ca acesta să cadă din străvechiul arbore în care seva nu se mai ridica. În Mexic, mai mult încă decît în Peru, neîncetatele masacre rituale aruncaseră popoarele într-o toropeală imbecilizată care le-a făcut incapabile să reziste mai mult de doi ani în fața năvălitorilor. Au mai



71. Mexic. Civilizația zapotecă. Palatul din Mitla.

aflat doar o urmă de energie pentru a-l ajuta pe Cortez să-i alunge din Tenochtitlan [1] pe aztecii care-i ţineau sub jugul lor de două secole. La urma urmei, religia lui Torquemada făcea mai puţine victime decît cea a lui Montezuma. Şi, de altfel, pe acest pămînt trecuseră timp de o mie de ani atîtea valuri de oameni, încît vechii localnici ajunseseră să simtă o indiferenţă absolută faţă de stăpînii cărora trebuiau să le plătească, în numele zeului pe care-l aduceau, impozitul de aur şi de sînge.

Ca şi dorienii în Grecia primitivă, ca şi germanii în Italia contemporană cu civilizaţiile din Mexic, toţi cuceritorii veniseră din nord, toltecii în secolul VI, cicimecii în secolul XI, aztecii în secolul XIII. Nu ştim dacă pătrunseseră prin Orient sau prin Occident, prin Groenlanda sau prin marea Behring. Probabil prin ambele părţi. La actualii locuitori sau în vechile sculpturi din Mexic se găsesc reprezentate toate tipurile, Asia mongolică, probabil Europa scandinavă, poate şi Atlantida îngheţată de valuri. Străbătuseră, fără îndoială, regiunile boreale, tîrînd o dată cu ei pe unii dintre aceî inoiţi care mai populează încă ţărmurile Oceanului Arctic şi despre care unii spun că ar descinde din cel mai străvechi popor artist din lume, din troglodiţii perigurdini care urcaseră spre nord o dată cu frigul. Ei luaseră contact, de asemenea, cu indienii nomazi din America de nord, lăsîndu-i pe unii dintre ai lor în mijlocul acestora, ducînd cu

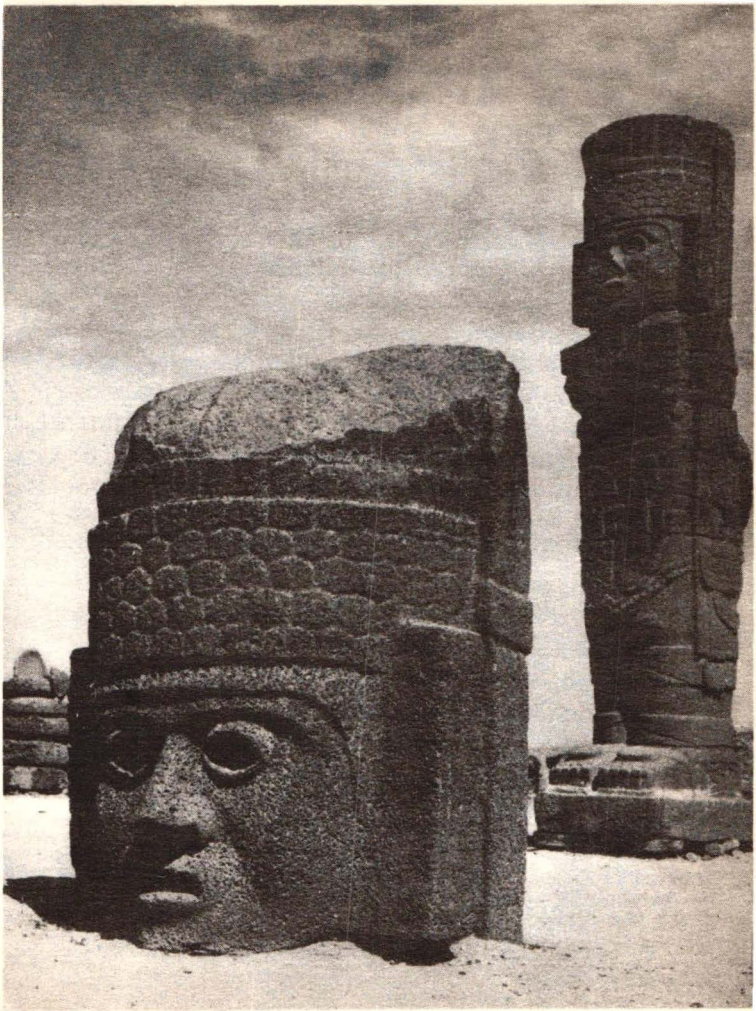
---

[1] Numele aztec al oraşului Mexic.

72. Mexic. Civilizaţia maya veche (317—987). Copan, Honduras. Stelă.

ei spre sud o seamă dintre aceştia. Acolo au petrecut ierni în şir printre hiperboreenii ghemuiţi în colibele lor sordide, urît mirositoare, prost luminate, şi au ritmat alături de ei interminabila noapte polară, pregătind uneltele de pescuit, de vînătoare şi de tracţiune, coarne de ren, maxilare de ren şi de focă, oase de balenă pe care gravau imagini precise ca şi amintirile vieţii lor monotone care începea din nou în fiecare an o dată cu întoarcerea soarelui palid. Aici, coborînd pe valea fluviului Mississipi, au băut apă, au frămîntat pîine, au mîncat carne şi fructe în frumoase vase roşii cu mari pete negre, pe care ornamentul geometric ia uneori aspectul frust al unui animal sau al unei păsări. S-au culcat apoi în preerie sub corturi de piele împodobite cu desene copilăreşti, bizoni vînaţi, demoni, zei înspăimîntători, care îmbinau prin coloritul lor violent, prin desenul lor stîngaci, simbolismul cel mai primitiv cu cea mai primitivă dintre scrieri, şi în care se puteau presimţi hieroglifele manuscriselor din Mexic şi ale basoreliefurilor peruviene, viaţa lor geometrică, rigiditatea lor de jocuri de răbdare. Cu faţa ascunsă sub măşti înfricoşătoare, împodobiţi cu pene, cu ciocuri, cu coarne, vopsiţi în culori violente şi acoperiţi din creştet şi pînă în tălpi cu pene multicolore care îi făceau să semene cu acei monştri cu creastă dorsală îngropaţi în zăcămintele de huilă din Munţii Stîncoşi, ei dansaseră înspăimîntătoarele dansuri războinice care dau tîrcoale morţii [1]. Şi poate că amintiri şi mai îndepărtate

[1] Arta hiperboreană, arta indienilor din America de Nord, pe de o parte la eschimoşi, pe de altă parte la indigenii



73. Mexic. Civilizația toltecă (856—1168): Tula. Cariatide colosale.

licăreau în mintea lor, ei duceau în adîncul ochilor imaginea stîncilor sculptate din Scandinavia preistorică, iar tradiţiile lor milenare îi învăţau tehnica primitivă, transformată cu timpul şi adoptată unor noi climate, a construcţiei în lemn, pe care le-o adusese din platourile iraniene cel mai bătrîn strămoş al lor [1].

În orice caz, toate ruinele de care este plin Yucatanul poartă aceste urme. Cuceritorii maya, care îşi construiseră aceste edificii probabil înainte de venirea toltecilor, şi poate chiar în epoca civilizaţiilor greco-latine, legau prin piramidele lor cu trepte exterioare şi prin edificiile lor cu ziduri înclinate, ramura americană a arienilor cu ramurile din Asia şi Europa, care se răspîndiseră, în primele timpuri ale istoriei noastre, peste Mesopotamia, India, Egipt, Grecia şi Italia de Sud. Si în tot restul Mexicului, acoperit în Evul Mediu de apeducte, de cheiuri, de diguri, de canale, de poduri, de rezervoare, de şosele de piatră, de temple piramidale, de palate cu terase, de metereze, geniul popoarelor albe, mai mult sau mai puţin amestecat, mai mult sau mai puţin rezistent, persistă, uneori aproape pur, ca la yucateci, alteori înă-

---

din Alaska, din Vancouver şi chiar din Statele Unite, continuă încă şi azi aproape aceleaşi forme pe care le-a avut dintotdeauna. Ea pare că prezintă aceleaşi raporturi cu arta mexicană — care ar fi stilizarea sa de cîteva secole sau milenii — ca şi meşteşugurile artistice ale negrilor din Africa cu marea artă egipteană.

[1] Viollet-le-Duc. Prefaţă la *Cités et Ruines américaines* de Désiré Charnay.

buşit, ca la Mitla, de formule teocratice, îngroşat cu sînge negru sau galben cînd rătăceşte, pe podişurile pe care s-au încrucişat atîtea rase, unde natura invadează din nou totul, unde păduri dese acoperă adeseori ruine enorme, purtînd în vîrful lor un templu al zeului catolic.

Ca şi în India, cînd urci de la Sud spre Nord, de la beţia confuză a popoarelor senzualiste la concepţiile clare ale popoarelor raţionaliste, aici, cînd cobori de la Nord spre Sud, treci prin toate stadiile, de la faţadele năpădite de sculpturi stufoase la marile benzi orizontale, netede sau sculptate cu ornamente abstracte, susţinute de colonade şi tăiate în muchii pure, tot atît de nude ca şi profilul solului. Din cîmpiile calcaroase din Yucatan şi pînă la podişurile răcoroase din partea de sus a Mexicului, străbăteai hăţişuri dese, mişunînd de şerpi, de scorpioni, de insecte otrăvitoare, unde spiritul putea să se întunece de miasmele grele, ochiul să se acopere de ceţuri sîngerii, îmbinînd stilurile, impunînd arhitecţilor fanteziile cele mai bizare ale orgoliului teocratic, amestecînd India primitivă, Europa de Nord, Asia şi America, aşa cum se contopiseră şi se desfiguraseră mitologiile lor primitive, în sufletul sălbatic al vechilor profeţi mexicani. Nimic nu poate exprima arzătoarea tulburare a sufletului acestor popoare care cunoşteau astronomia, care împărţiseră epopeea umană în patru vîrste grandioase, sorii de apă, de aer, de foc, de pămînt, lupta împotriva potopului, a frigului, a lavei şi a foamei, care-şi cîntau iubirile de vulcani, care adorau

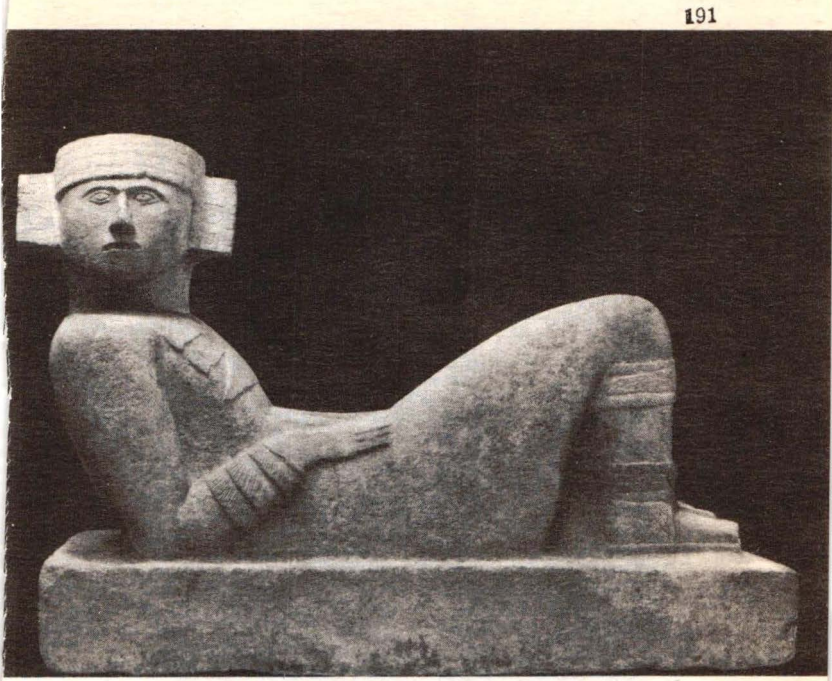
soarele, părintele tainic al vieţii, din înaltul teraselor, dar care credeau că se cuvine ca zidurile templelor pe care i le ridicau să fie mereu scăldate în sînge omenesc ce putrezea pe pămîntul fierbinte, şi ca o Piatră a Inimilor, aşezată în vîrful lor, să ofere vulturilor viscerele celor sacrificaţi [1].

Zeiţei Teoyaomiqui, zeiţa morţii, lui Huitzilopochtli, zeul măcelului, lui Tlaloc, zeul apei, al pădurilor, al furtunilor, zeu care orînduia cursul torenţilor calzi şiroind din cer timp de şase luni, lui Quetzalcuatl, şarpele cu pene pe care-l adorau şi toltecii [2], de la care stăpînii oraşului Tenochtitlan învăţaseră arta, cultul soarelui, setea de sînge, le trebuiau cadavre proaspete. Cînd i s-a închinat lui Huitzilopochtli templul din Tenochtitlan, au fost înjunghiaţi optzeci de mii de prizonieri. Pîinea oferită drept sacrificiu era frămîntată cu sîngele copiilor şi al fecioarelor. Se smulgeau inimile din piept pentru a le oferi în dar zeului, sîngele ce ţîşneşte din arterele tăiate era împroşcat în mod savant pe chipul acestuia pînă dispărea, la sfîrşitul ceremoniilor, sub un strat de chiaguri aburinde. Se ridicau grămezi de capete tăiate tot atît de înalte ca templele piramidelor. Existau sanctuare în care se intra printr-o gaură ai cărei dinţi zdrobeau cranii şi sfîşiau măruntaie,

---

[1] Adresez cele mai vii mulţumiri domnului Auguste Génin din Mexic, pentru preţioasele informaţii pe care mi le-a transmis, cînd nu le-am găsit în frumoasele sale *Poèmes aztéques.*

[2] Toltec înseamnă „artist".



și prin care nu puteai trece decît mergînd prin sînge pînă la genunchi. Preoții jupuiau oamenii ca să se îmbrace cu pielea lor.

Din străfundurile acestor înspăimîntători aburi roșii care se ridicau de peste tot, tăindu-ți răsuflarea, strecurînd în vine o otravă grețoasă, începînd amintirea, cum ar fi putut oare sufletul moleșit și descurajat al popoarelor să desprindă pe deplin, din formele care-l înconjurau, acele

74. Mexic. Civilizația maya — toltecă (987—1185) Chac-Mool, zeul ploii. Muzeul Național de Antropologie din Mexic.

mari legi ale structurii vii din care s-a născut în Egipt şi Grecia civilizaţia Occidentului ? De ochii lor era ascuns tot ce nu însemna moarte. Soarele nu atingea decît la zenit altarul sculptat care se ascundea în sînul muntelui artificial în mijlocul căruia era săpat un puţ. Basorelifurile plate cu care erau acoperiţi pereţii, şi pe care s-ar fi putut vedea oameni cu coifuri împodobite cu pene

75. Mexic. Civilizaţia aztecă (1324—1521). Coatlicue, zeiţa Pămîntului, a Vieţii şi a Morţii. Muzeul Naţional de Antropologie, Mexic.

vînînd tigrul sau şarpele boa sub smalţul strălucitor al tonurilor de verde, de albastru, turcoaz sau de roşu, dispăreau sub sînge. Idolii erau învăluiţi într-o aburealâ de abator. Tradiţia materiei sculptate nu se putea transmite generaţiilor mutilate, iar şi natura, asupra căreia ele îşi aruncau doar în fugă privirile, aburea totdeauna de ploaie, sau vibra totdeauna de soare. Numai prin

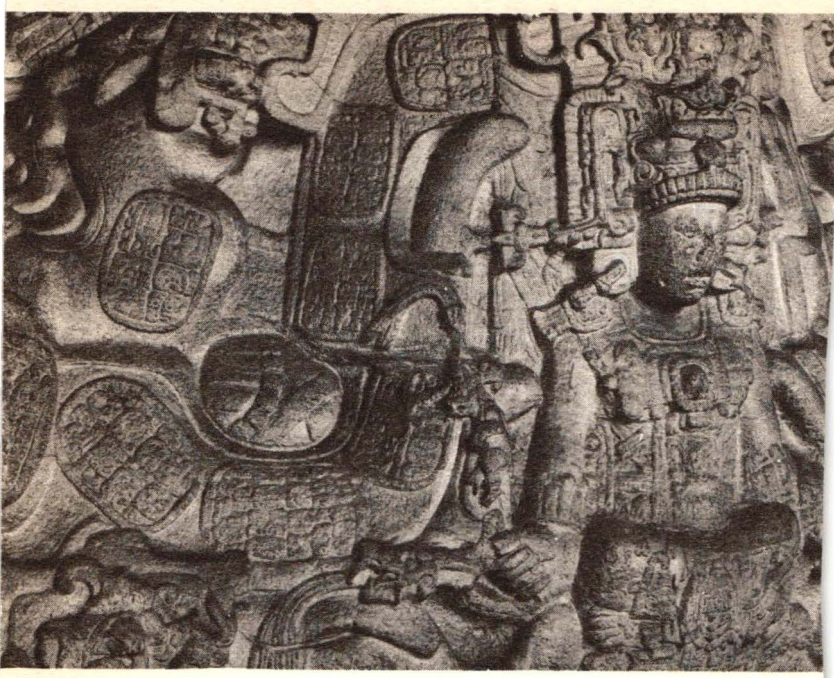
76. Mexic. Civilizaţia aztecă (1324—1521). Xochipelli, stăpîn al florilor. Muzeul Naţional de Antropologie, Mexic.

intuiția masei, nu și prin inteligența profilului, se pot compara idolii de piatră pe care uneltele lor de bronz îi desprindeau treptat din blocurile stîncoase, cu purii coloși egipteni, ale căror planuri își răspund, se cheamă unul pe celălalt și se leagănă ca valurile nisipurilor și ale mării. Ei nu puteau depăși, și de abia dacă puteau atinge, etapa arhitecturală a evoluției spiritului. Fără îndoială, preocuparea pentru o simetrie esențială îi obsedează, cînd îi înalță pe soclul lor ornamentat pe Tlaloc ghemuit, cu ochii înfundați în orbite întorși spre cer, imobilizat într-o prodigioasă expresie de așteptare și de plictiseală, pe Chac-Mool adunînd ploaia în pîntece și pe zeița morții învești mîntată cu șerpi și cu gheare și ridicîndu-și fața de schelet și hîdele mîini putrezite. Fără îndoială, ei ajung astfel printr-un efort, pe care îl simțim dureros, spre expresia cea mai netă, la rezumate structurale profund emoționante, la un echilibru brusc, care oprește și așază, cu energia disperării, forma șovăielnică. Continuitatea monstrului compozit nu mai constă atunci, ca la egipteni, în unduirea progresivă și pierdută a volumelor, curgînd ca o apă limpede. Aidoma unei vegetații tropicale umflată de bulbi spongioși, de țepi, de pecingine, de negi, ea împinge, din inima care bate în adîncurile-i torpide, sîngele-i gros în proeminențele grase, capete și trunchiuri de reptile, cranii dezgolite, degete omenești, piepturi de păsări care, la prima vedere, par agățate la întîmplare. Totuși o arhitectură sumară, dar impunătoare, compactă sub toate îngroșările sale, și văzută prin ansamblul viu mai mult decît prin

planul abstract, realizează unitatea organică fără de care opera s-ar prăbuși. Dar destinul lor înfricoșător îi avertizează că nu vor avea timp să-i adîncească sensul, să se ridice la un mai înalt grad de abstracție, să ajungă la noțiunea de armonie. Ei spun în grabă ce au de spus, viziuni confuze și violente, scurte, fărîmițate, un coșmar apăsător, trist și crud.

Chiar cînd înalță statui întregi, cînd renunță pentru o clipă la combinațiile lor hieroglifice de figuri geometrice și de forme însuflețite, s-ar părea, după felul în care articulează membrele și arhitecturează masele, că n-au văzut niciodată decît trunchiuri mutilate, membre smulse, cranii scalpate, fețe jupuite cu orbitele goale, în care clănțăne rînjetul dinților. Viața trăiește aici doar pe frînturi, ciopîrțită ca și în sufletul lor, doar cu scurte tresăriri, încremenită întru dogmă și întru teamă. Ei combină în forme confuze bucăți de animale vii, enorme mase cărnoase, umflate de apă tulbure, țepoase precum cactușii. În America centrală, unde, pe pămîntul îmbibat de ploile fierbinți, mărăcinișurile sînt și mai întinse, miasmele mai mortale, unde hățișurile sînt infectate de vietăți primejdioase, unde tufișurile cu țepi veninoși sînt cu neputință de trecut, visul este și mai înspăimîntător. În stîncile sculptate nu se mai disting decît grămezi de cărnuri sfîșiate și încă vii, mormane de măruntaie care mai tresar încă, fețe jupuite și însîngerate, un vălmășag de viscere din care pare că vezi cum curge sîngele.

Prin ce aberație arta, care are menirea de a-i uni pe oameni, a celebrat în mod atît de exclusiv, la



aceste popoare, uciderea şi moartea, şi atît de frecvent chiar la cele mai civilizate ? Inima noastră bate mai regulat şi mai puternic cînd îi urmăm pe asirieni în munţii lor, cînd îi vedem cum sugrumă lei ce îşi încordează muşchii de fier şi care sfîşie cu ghearele lor burţile cailor. Ne adunăm ca pentru o rugăciune în jurul grupurilor armonioase care, pe frontoanele greceşti, evocă cumplitele mituri ale lui Hercule, războiul zeilor cu

77. Guatemala. Broască ţestoasă de la Quirigua. Mulaj. Muzeul Omului, Paris.

oamenii, al centaurilor cu lapiții, al amazoanelor, măcelul, securile care cad, sulițele care spintecă văzduhul, degetele crispate pe cuțite. Defilările militare pe sub arcurile de triumf romane, trecerea lictorilor, a legionarilor, a drapelelor, a întunecatului împărat încununat cu lauri, tropotul

captivilor, pasul sonor al cailor ne umplu de calm și de energie. Știm pe ce mormane de cadrave se înalță moscheele și alcazarele, cu ce noroi însîngerat sînt cimentate pietrele lor, și totuși ne place răcoarea umbrei și a grădinilor lor. Ne simțim cuprinși de o puternică beție pînă și în fața monștrilor indieni, care beau sînge și înghit cărnuri putrede. Pentru că spectacolul forței exaltă propria noastră forță. Și pentru că ne înșelăm

78. Mexic. Civilizația aztecă (1324—1521). Statuie din lavă, reprezentînd probabil un preot. British Museum.

asupra sensului actelor noastre, şi pentru că iubim formele necesare dezvoltării facultăţii noastre de a ordona şi de a înţelege, chiar prin mijlocirea monştrilor compoziţi, a trunchiurilor mutilate, aşa cum urmărim, prin mijlocirea luptei şi a violenţei, un ideal iluzoriu şi îndepărtat de armonie şi de comuniune. Bîjbîim în întuneric şi ne lovim în chip dureros de ziduri. Dar nu aflăm niciodată poarta de lumină.

Se cuvine deci s-o căutăm împreună, sau cel puţin să nu îngăduim să fie doborîţi în întunericul adînc cei care o caută cu pasiune. În Mexic, în Peru, uciderea în masă a popoarelor nimicea în fiecare clipă gînduri necesare dezvoltării altor gînduri, şi tăia una cîte una, pe măsură ce creşteau iar, rădăcinile viitorului. Dacă războiul uneori poate exalta şi chiar revela energia creatoare a unui popor, masacrul sistematic stinge orice energie. Sosirea spaniolilor în Lumea Nouă, care punea faţă în faţă cea mai implacabilă rasă europeană cu cele mai implacabile rase exotice, a fost o confruntare cumplită şi providenţială a istoriei. Spania, căreia cucerirea unităţii îi dăruise un secol de elan creator, îşi va da seama, datorită Inchiziţiei, cît de necesar îi este omului omul, pentru a se realiza.

Pustiul moral nu va întîrzia să se întindă şi peste ea, după cum începuse să se întindă şi peste America atunci cînd Spania a făcut din ea un pustiu material, incendiindu-i oraşele şi aruncîndu-i idolii sfărîmaţi în lacul Tenochtitlan.

BIZANȚUL

I

Bizanțul a prelungit lumea antică pînă la sfîrșitul Evului Mediu. Păzind porțile a două continente și a două mări, în centrul vîltorii civilizațiilor decăzute, el și-a hrănit cu lentele sale agonii viața sa violentă și tulbure. El a apărat timp de o mie de ani spiritul legalitar al Romei, deprinderile de negoț, de politică și de speculații ale grecilor, luxul crud al monarhilor din Orient, împotriva inundațiilor umane care veneau din Nord, din Est și din Vest.

Cultul înțelepciunii, fără îndoială, nu s-ar fi simțit foarte la largul său sub cupola Sfintei Sofii, Atena n-ar fi recunoscut, în idolii rigizi care împodobeau biserica, libertatea naturalismului său religios, și nici respectul său pentru forma vie în mutilările atroce la care justiția bizantină își supunea osîndiții. Realismul intransigent al Asiriei ar fi găsit fade chipurile din cărțile de rugăciune, iar regii niniviți n-ar fi înțeles revoluțiile de hipodrom, loviturile de stat de anticameră și de alcov care scăldau purpura Imperiului într-un sînge veșnic proaspăt. Roma din vremea republicii nu și-ar fi recunoscut legionarii în acei soldați grași, înzăuați în aur, ea n-ar fi tolerat capitularea neîncetată a legii în fața capriciului imperial sau

a intrigilor eunucilor. Totuşi, sub colcăiala viciilor, sub orgia jocurilor, a strigătelor celor masacraţi, a autocratismului convulsiv silit să asculte de ordinele mulţimii, el reprezenta legea Romei, opulenţa Babilonului, curiozitatea Atenei, şi singurul focar luminos în mijlocul nopţii.

Creştinismul, pe care grecii din Roma îl propagau, pe de altă parte, prin intermediul imaginei, în noaptea Catacombelor, n-a putut nici să purifice, nici să stingă acest focar, în care se consuma, cu un zgomot de incendiu, tot ceea ce mai rămînea din seva antică în fructele sale otrăvite. Autocratul bizantin, pentru a-şi asigura sprijinul mulţimilor care răspunseseră chemării apostolilor din Galileea şi care făcuseră cu putinţă, renunţînd la instinctul lor revoluţionar, înscăunarea unui regim social mai aspru decît primul, l-a adoptat în ceea ce priveşte litera sa, şi a poruncit preoţilor să schimbe numele zeilor. Aceasta a fost totul. Sofiştii pervertiseră spiritul filozofic. Conciliile bizantine codificau sofistica.

Schisma din 1054, care a despărţit Biserica din Orient de papă, a însemnat consacrarea schismei politice care despărţea Orientul de Occident după împărţirea Imperiului. Fiecare jumătate a vechii lumi va merge de acum înainte singură pe drumul transformării şi al prefacerii. Modelul roman li se oferă barbarilor, cu riscul de a se sfărîma sub impulsul dorinţelor lor. Elenismul asiatizat domină Orientul prin Constantinopol, pînă cînd Orientul şi-l va aservi prin Istanbul. Icoanele ortodoxe vor reprezenta idolatria grecească agonizantă, după cum icoanele catolice, cîteva secole

79. Roma. Catacombele. Portretul unei defuncte, frescă.

mai tîrziu, vor reprezenta idolatria latină ce renaşte.

Cînd deschizi una din acele psaltiri pe care călugării greci, retraşi în mănăstiri, le împodobeau cu înluminuri în secolele VI şi X, îţi dai repede seama că creştinismul venea să ceară idolului grec, pe cale de a muri, consacrarea vieţii. Toată istoria poporului evreu e transpusă aici, îmbrăcînd, sub numele noilor divinităţi, aparenţele mitologiei greceşti. David e Heracle cînd luptă şi, de îndată ce cîntă, e Orfeu. Marea zeiţă este pururi prezentă, cu frumoasele ei braţe, cu frumosul ei chip şi cu sînii ei, în peisajul idilic al romanelor alexandrine. În timpul tinereţii Bizanţului, Alexandria trăieşte încă, creşterea lui şi declinul ei îşi amestecă laolaltă vocile. Bizanţul, căruia Asia îi transmite, prin Persia sasanidă, spiritul înaltelor podişuri şi al ţinutului dintre fluvii, este sensibil mai cu seamă, grec fiind, la aportul artiştilor din Valea Nilului, care îi dezvăluie o dată cu portretul profund şi maladiv al Egiptului helenizat, portretul cu ochi insondabili, artele lor decorative, mozaicul, ghirlandele de frunze, de amoraşi şi de animale cu care îşi decorau pereţii şi pictorii pompeieni [1].

Imaginile din manuscrise nu mai au, evident, nimic din prospeţimea acelei lumi ce se descoperea, uimită, pe sine. Dar recunoaştem totuşi spiritul grec. Omul se îndreaptă spre dumnezeul său într-o atitudine liberă, întreaga viaţă tinde către

---

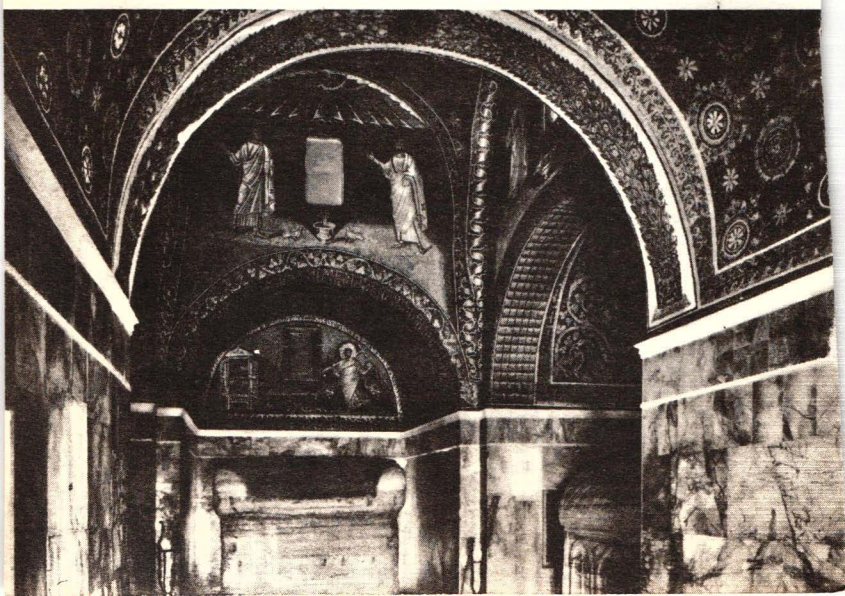
[1] A se vedea originile multiple ale artei Bizanţului în *Manuel d'art byzantin* de Charles Diehl.

el ca spre un centru de atracție și se organizează în grupuri naturale ale căror elemente se echilibrează. Dacă acest spirit este mai puțin aparent în marii idoli pictați, în mozaicurile strălucitoare care decorează de sus pînă jos mănăstirile și bisericile, e pentru că materia este mai puțin suplă, suprafețele ce trebuiesc acoperite mai exigente, punctul de vedere decorativ mai necesar, și artistul mai controlat. Uneori, la Ravenna mai ales, în contact cu solul italian, imaginile se dispun în tablouri însuflețite, înfățișînd forme care se mișcă printre arbori, printre turme, pe mare sau pe țărm. Aproape întotdeauna ele sînt rigide, așezate paralel, ne mai păstrînd din umanitatea greacă decît cîteva timide înclinări ale gîtului, ale capului, unele către celelalte, ca o schiță vagă a acelei unduiri de val care tremura pe frontonul vechilor temple. Totuși, sufletul antic supraviețuiește în marile gesturi simple, în tăcerea, în privirile calme, în noblețea și în măreția lor, dureroase parcă. Sufletul antic supraviețuiește mai ales pentru că sînt aici, pentru că poporul se poate ruga în fața lor, pentru că, cioplite în aur, și în argint, și în fildeș, încrustate cu pietre prețioase, ele au năpădit altarul, capelele, casetele cu relicve. Un secol și jumătate de decizii imperiale, de interdicții ecleziastice, de revolte, de măceluri, surorile lor mai mari pretutindeni sfărîmate în sanctuare, în Asia, în Grecia — și totuși nici o amenințare, nici o persecuție nu le va izgoni cu totul. Dogmatice prin imobilitate, asiatice prin materie, ele rămîn în primul rînd grecești, pentru că exprimă ceva ce

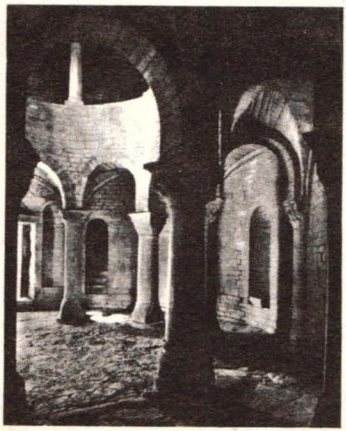
poate să se transforme, să se vicieze, să degenereze, dar care nu poate să piară : instinctul care îndeamnă un popor să ceară formelor naturii să-i educe spiritul.

II

Ele sînt greceşti şi pentru că, în ciuda atitudinilor lor fixe, în ciuda fastului barbar care le înconjoară, dîndu-le înfăţişare rigidă, un sens profund al armoniei iradiază din ele. Instinct tulbure, germene viu al unei flori magnifice în adîncul unei bălţi otrăvite, înspăimîntătoare splendoare a muştelor albastre sau verzi, a muştelor de metal lucios care se nasc din putreziciune. Spiritul lui Fidias s-a reîntors la groapa comună, în care se



elaborează viețile confuze. Toată glorioasa viață existentă, a cărei legănare, parcă de la o margine la cealaltă a zării, era înscrisă pe frontoanele templelor, pare că s-a adunat în adîncul craniilor atrofiate și că izvorăște din ochii imenși, deschiși asupra vidului, obscurității, descompunerii, febrei morbide a sufletelor. Interiorul ființei apare cu adevărat îndărătul acestor priviri stranii, care încearcă să concentreze din nou, în fermentația prodigioasă a conștiinței, energiile risipite de către decadența elenică pe toate căile spiritului. Idolii bizantini au regăsit imobilitatea statuilor, care caracteriza, înainte ca Miron și Fidias să apară, concentrarea tuturor eforturilor elenice în vederea cuceririi unui echilibru grandios și trecător. Dar calmul doric și surîsul ionian le-au părăsit. O neliniște înspăimîntătoare sălăș-



81

80. Ravenna (sec. V). Mausoleul Gallei Placidia, interior.

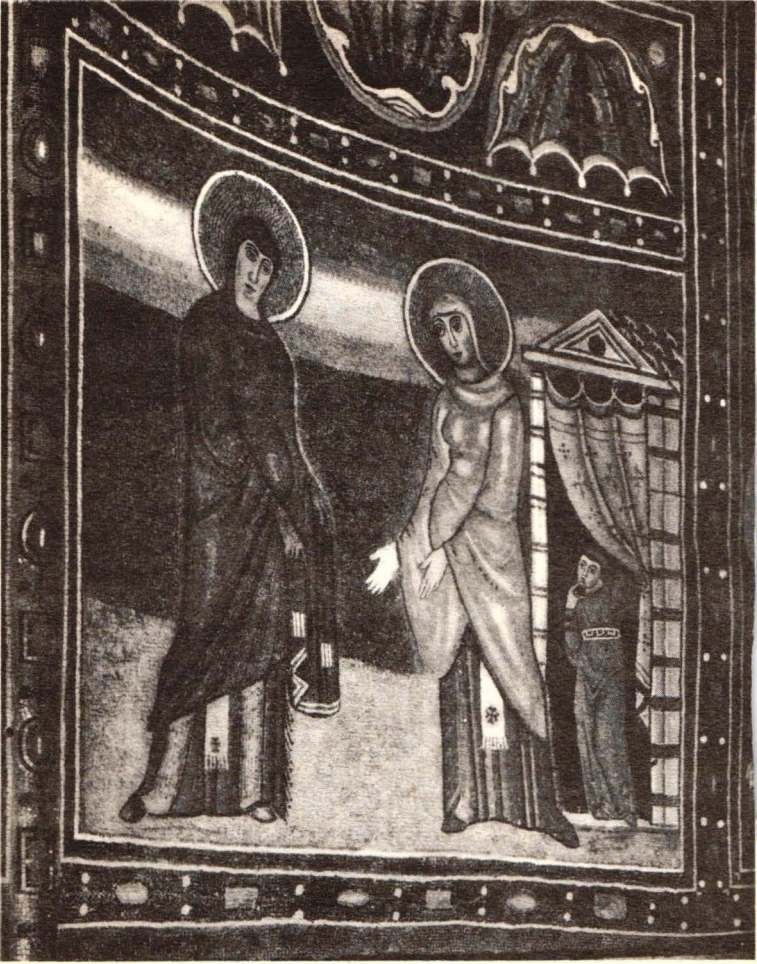
81. Almenno San Salvatore (Provincia Bergamo). San Tommaso in Limine, interior (sec. V și VI).

luieşte în pupilele lor fixe şi, în preajma lor, în locul luminei de amiază şi a spaţiului limpede, obscuritatea capelelor acumulează acele fosforescenţe magice care se văd pe grămezile de gunoaie şi la suprafaţa apelor putrede. Lumea greacă, deposedată de ritmul care se ridicase atît de repede din adîncurile dorinţei sale pînă pe culmile voinţei sale, se întoarce la originile ei, pentru a cere îmbătătoarelor armonii barbare semnificaţia presentimentelor sale noi. În penumbra care arde de lucirile grele ce cad din mozaicuri, te-ai crede, dacă nu ai întrezări vag, uitate parcă undeva departe, procesiunile imobile care te duc cu gîndul la Panatenee, în inima unui templu hindus, peste tot acoperit de cozi de păun pietrificate în lumină. Niciînd, nici cerul, nici apa, nu avuseseră aceste profunzimi albastre, concentrate,

o pace, fără alte limite decît visul înceţoşat care le prelungeşte la infinit. Tonurile de roşu şi de verde nu străluciseră nici cînd cu sclipiri mai lichide, colorînd cu sînge cîmpiile pămîntului şi întinderile lucitoare ale mării. Niciciînd focul şi aurul nu se contopiseră mai deplin, glorificînd sorii care se sting şi învăluind rugăciunea în voluptate. Toate culorile universului păreau a fi fost reduse la cîteva tonuri esenţiale, aprofundate, intensificate, sumbre pe măsură ce-şi acumulează straturile limpezi, cristalizînd în spaţiu armoniile incerte care ne tulbură dorinţa.

Prin ceaţa roşcată a fumului de tămîie şi a celor zece mii de lumînări aprinse, Christos pantocrator, Fecioara, apostolii, sfinţii încununaţi cu aur, înveştmîntaţi în haine strălucitoare, rămîneau departe. Foarte sus, marea cupolă turtită nu lăsa visul înfiripat să evadeze din templul pe care semicupolele din colţuri şi cele trei abside din fund îl legau de pămînt printr-o serie de unduiri etajate, aşa cum contraforţii unui masiv muntos leagă vîrfurile de cîmpie. Templul antic în care totul se combina pentru a asocia sensul formei exterioare cu linia munţilor şi a orizonturilor învecinate, era acum orientat din afară spre înlăuntru, iar naturalismul grec, acomodat cu brutalitate gustului popoarelor moleşite de moravurile asiatice. Ori cît de mare ar fi fost, privită din exterior, forţa concentrată a bisericii Sfînta Sofia şi greutatea cupolelor sale rotunde, ea stăpînea mulţimile şi îi uimea prin luxul interior pe călătorii care veneau la Constantinopol răspîndind apoi pînă departe gloria Imperiului grecesc.

82. Ravenna (sec. VI). San Apollinare Nuovo. Regii Magi. Mozaic, detaliu.



83. Istria (sec. VI). Biserica din Poreć. Vizitaţiunea (Întîlnirea Mariei cu Elisabeta).

Nici cînd un asemenea lux material n-a legat sentimentul popular de litera unei religii care se pretindea spirituală prin excelenţă. Marmorele striate, mozaicurile policrome, marile picturi de pe bolţi, de pe pereţi, de pe pandantivele care îngăduiau ca greul cerc al cupolei constelate să se înscrie exact în careul edificiului, bariera de argint a sanctuarului, altarul de aur, amvonul de aur, cele şase mii de candelabre de aur, puzderia de pietre preţioase încrustate, care acopereau sub şuvoaie de sclipiri aurul amvonului şi al altarului, al cădelniţelor, al crucilor, al statuilor smălţuite, al raclelor, al tiarelor, al diademelor, al veşmintelor rigide ţesute cu fir de aur în care se imobilizau idolii vii, împăratul şi patriarhul — totul părea o enormă sferă de diamant străbătută de flăcări, o neasemuită splendoare suspendată de ghirlande de lumină. Paradisul făgăduit se realiza pe pămînt.

Şi totuşi, cînd templul este cu desăvîrşire gol, ca la Périgueux, de exemplu, sau cînd mozaicurile, prin tonul lor, fac în asemenea măsură corp cu el, încît nu mai vezi, în penumbra roşcată şi caldă, nimic străin de zidurile groase, de coloanele scunde şi masive, nimic în afară de liniile care se încovoaie — bolţi în formă de leagăn sau în semicerc — o armonie stranie te pătrunde treptat. Virtutea numărului, această misterioasă putere, mereu prezentă şi mereu activă în marea arhitectură pe care se sprijină toţi marii artişti, pe care o invocă mereu şi pe care nu o formulează niciodată, se impune aici cu o formidabilă şi monotonă, şi muzicală autoritate. Da, cupola tur-

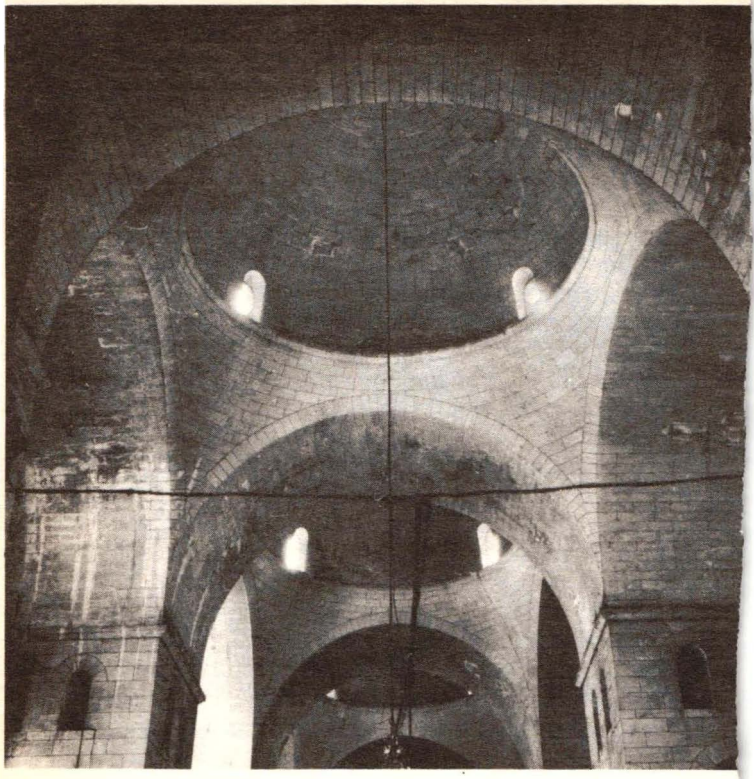
tită nu lasă visul să se înalțe, dar visul se rotește și se întoarce neîncetat asupra lui însuși pe cîteva orbite închise, geometrie mișcătoare în spațiul care reproduce, rezumă și pietrifică gravitația cerurilor. Sferele de aur se rotesc într-una. Sofistica refugiată în Concilii și matematica exilată fuzionează într-o străfulgerare de puritate, închizînd arhitectura în orbita supusă a lumilor tăcute.

III

Iată, fără îndoială, unde trebuie căutată cea mai înaltă expresie a unei epoci în care luxul barbar zdrobea inteligența silită să se închidă în delectarea solitară cu misterele armonioase pe care și le transmiteau inițiații. În afara lor, înlănțuită în aur, imobilizată de dogmă, de regulile birocratice, care fixau pînă în cele mai mici amănunte viața socială și profesională a breslelor meșteșugărești și a artiștilor, arta bizantină nu și-a dat niciodată măsura. Avîntul greoi pe care și-l luase a fost chiar zdrobit pentru mai bine de un secol de către edictele lui Leon Isaurianul și ale succesorilor săi, care interziceau icoanele. Cultul iconolatru n-a triumfat decît după o sută de ani de proscriere, de măceluri, de vandalism furios. Cînd icoanele au apărut din nou, tradiția fusese zdrobită, elanul tăiat din rădăcini, iar artiștii din Bizanț, exilați, se împrăștiaseră în Orientul apropiat, în Italia, și chiar și în Spania și în Franța. Arta bizantină a supraviețuit pentru că

84. Roma (sec. IX). Santa Maria in Cosmedin. Basorelief.

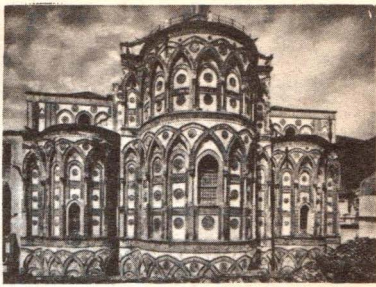
pictorii de înluminuri își continuau, în plină iconoclastie, munca lor în mănăstiri, pentru că un nou val de energie a urmat efortului pe care Constantinopolul a trebuit să-l depună pentru a respinge invazia slavă și mahomedană, și mai ales pentru că, o dată cu Cruciadele, un mare suflu de viață o străbate. El a mai strălucit încă două secole, și a umplut Bizanțul, Salonicul, Grecia, Siria, cu acele bazilici cu turnuri poligonale, atît de sărace pe din afară, cu domurile lor turtite acoperite cu țiglă, dintr-o materie sărăcăcioasă și seacă, dar bogate pe dinăuntru de o obscuritate albastră și verde, în care chipuri alungite privesc cu ochi mari. S-a așezat în leagănul Veneției, a pătruns pînă în inima califatelor arabe, pînă la Bagdad, pînă în Abisinia, unde mai dăinuie încă, a invadat Rusia creștinată, amestecîndu-se aici mai tîrziu cu obscure influențe asiatice, pe care invazia mongolă le-a adus din Persia, din India și chiar din China — cupole de aur umflate, bulbucate, turtite, alungite, subțiate, răsucite în înfășurări ritmice, rotitoare, icoane de nestemate și de aur. Pretutindeni în Europa, pînă în momentul cînd sufletul francez, după ce a concentrat la izvoarele inspirației sale toate curentele venite din Orientul grec, hindus, arab, de la scandinavi, de



la romani, a început să se reverse peste Occident, pretutindeni, pe capitelurile coloanelor, pe broderiile de metal, de piatră, de lemn, care acoperă rampele, porțile, sipetele, pe pojghița de smalț a raclelor cu moaște, a artofoarelor, a cădelnițelor,

85. Périgueux (sec. X). Saint Front, cupolele.

86



87

pe faldurile rigide ale odăjdiilor, se întîlneşte pe timp de trei-patru sute de ani, arabescul rigid al Bizanţului, animalele sale simbolice plate, roţile sale specifice, crucile cu braţe evazate, basoreliefurile sale ţepoase, invazia masivă a unei arte ornamentele monotone şi sistematice. Monotonă şi sistematică, adică purtînd semnul evident al persistenţei geniului grec, constrîns de inteligenţă să formuleze o armonie care părăseşte inima artistului pentru a sălăşlui în mintea teoreticienilor. Dar cu o ornamentaţie bogată, adică purtînd semnul evident al persistenţei geniului asiatic romanizat, constrîns de senzualitate să exprime o bogăţie de impresii pe care spiritul teoreticienilor nu o poate smulge din inima artistului. Supra abundenta savoare a decorului roman fuzionează, într-un ansamblu rigid şi posac, dar impresionant, cu facultatea de a echilibra şi de a alege, care caracteriza decorul grec. Negustorii din Bizanţ au umplut lumea cu obiecte din fildeş minuţios lucrate, cu obiecte de aur şi de argint încrustate cu smalţ şi cu perle, cu stofe ţesute cu

86. Salonic (sec. XIV). Biserica celor Doisprezece Apostoli.

87. Monreale (Sicilia). Catedrala (sec. XII).

fir de aur, cu racle de aur împodobite cu pietre scumpe, cu o sumedenie de obiecte de cult prin care îndărătnica răbdare a sculptorilor şi a giuvaergiilor a reuşit să învingă pasivitatea morală a barbarilor, să întreţină pretutindeni un simulacru de tradiţie, să reverse în mod inconştient în sensibilităţile noi ceea ce rămînea din efortul Romei şi al Atenei, şi să stabilească o tranziţie imprecisă şi fluctuantă, dar reală, între Europa şi Asia, între spiritul antic şi spiritul medieval.

Cînd energia ascendentă s-a epuizat, cînd un grup social şi politic devine centrul imobil în jurul căruia gravitează o întreagă lume, devine istoric necesar ca revoluţia sau invazia să-l reînnoiască sau să-l distrugă. Constantinopolul se înăbuşa de tot sîngele vărsat în Evul Mediu, de tot aurul pe care-l adunase. Rolul său se sfîrşise. Alte focare se aprindeau. Islamul se apropia de perioada sa de vîrf. Cruciadele, încă de la sfîrşitul secolului al XI-lea, zvîrleau, în valuri tulburi, Europa asupra Orientului. Barbarii din Apus se năpustesc asupra oraşelor fabuloase din Răsărit întocmai cum barbarii din Nord se năpustiseră asupra Romei. O sută de ani după ce jefuiseră Ierusalimul, oraşul necredincios, francii jefuiau Bizanţul, oraşul creştin. Europa doboară meterezul care o apără de Asia.

A mai avut loc, e drept, în secolul XIV, după căderea Imperiului franc, o ultimă tresărire, care a răspîndit arta Constantinopolului în România, Serbia şi Macedonia. Mozaicul devine mai viu şi mai însufleţit, în lume se schimbă ceva, Italia lui Giotto, după ce suferise influenţa Bizanţului, in-

fluențează Bizanțul la rîndul ei. Din confuzia primitivă urma să se nască poate marea pictură, pregătind, întocmai ca și în aceeași perioadă în Occident, domnia individului. Dar aici efortul fusese prea îndelungat și prea adeseori zdrobit, și ritmul grec, care-și prelungea ecoul în alte ținuturi, ceda în fața Asiei, care năpădea de pretutindeni. Era prea tîrziu. Chiar dacă turcii n-ar fi cucerit orașul Constantinopol, lumea și-ar fi dat pînă la urmă seama. Manuel Panselinos, care va acoperi cu fresce, cam pe la începutul secolului XVI, mănăstirile de pe muntele Atos, pare cu desăvîrșire, prea cu desăvîrșire chiar, italianizat. Și către sfîrșitul aceluiași secol, Theotocopuli pleacă din insula sa grecească, lăsînd în urma lui doar litera Bizanțului, și luînd cu sine, în somptuosul înveliș al picturii venețiene, doar spiritul acestuia, sublimat la flacăra unui suflet unic și capabil să fecundeze dintr-o dată sufletul sumbru și solitar al Spaniei. Era prea tîrziu. În realitate, cînd Mahomed II a înfipt la Cornul de aur stindardul profetului și a transformat Sfînta Sofia în moschee, criza era pe sfîrșite, și nici un eveniment n-ar fi putut să-i modifice desfășurarea. În Palestina, în Egipt, în Sicilia, în Tunisia, în Spania, în Franța, pretutindeni în jurul Mediteranei, cele două curente mistice născute din străvechiul ideal semit se ciocneau între ele de trei sute de ani, respingîndu-se în anumite privințe, amestecîndu-se în altele, și dezvăluindu-și, fără voia și fără știrea lor, asemănarea tuturor oamenilor și unitatea dorinței lor.

I

Cînd confruntarea lor dramatică a început, Islamul, trebuie să o spunem, aducea civilizaţiilor occidentale realizări altminteri vii decît cele oferite pînă atunci de către creştinism civilizaţiilor din Orient. Islamul, care pornise, într-un elan sălbatec de credinţă dezinteresată, să cucerească pămîntul, Islamul sărac şi liber, avînd drept patrie doar corturile sale şi infinitul unui vis după care gonea în galopul cailor, cu burnusurile fîlfîind în vînt şi învăluit în nori de praf, a fost de-a lungul Evului Mediu, adevăratul campion al ideii niciodată atinse a cărei căutare ne cufundă tot mai departe în viitor.

Cînd Justinian închisese şcolile din Atena şi-i izgonise din Imperiu pe artişti şi pe savanţi — cam în aceeaşi epocă în care Grigore cel Mare dădea foc bibliotecii palatine — aceştia se refugiaseră aproape cu toţii pe lîngă regele sasanid Cosroes. Istoria cunoaşte hazarduri admirabile. Arabii, stăpîni ai Iranului, vor afla astfel aici tezaurele scăpate de la naufragiu care vor îngădui savanţilor lor să iniţieze noua Europă în gîndirea antică. În timp ce întunericul se lăsa tot mai des peste Occident, califii deschideau universităţi, săpau canale, desenau grădini, reconstituiau geo-

88. Constantinopol. Sfînta Sofia (532) cu minarete turceşti.

metria, geografia, medicina, creau algebra, acopereau pămînturile cucerite cu caravanseraiuri, cu moschei, cu palate. A fost, pe fondul negru al istoriei acelor vremi, o feerie strălucitoare, o mare poveste eroică din o mie şi una de nopţi.

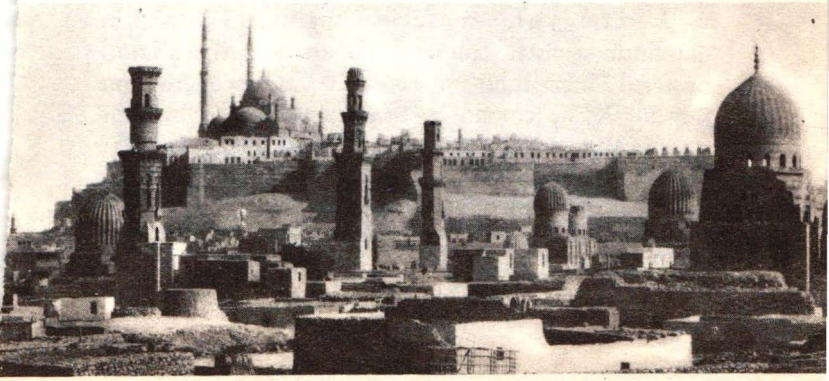
Miracolul spiritului arab constă în aceea că a rămas el însuşi pretutindeni şi că a dominat pretutindeni, fără să creeze nimic prin el însuşi. Anarhic şi unitar, nomad, neavînd nici frontiere morale, nici frontiere materiale, a putut, tocmai de aceea, să se adapteze geniului popoarelor învinse şi totodată să convingă aceste popoare învinse să se contopească cu unitatea geniului său. Copt în Egipt, berber în Magreb, în Spania, persan în Persia, indian în India, el lasă în Egipt, în Magreb, în Spania, în Persia, în India, rasa convertită la islamism să exprime conform naturii sale noul entuziasm pe care a ştiut să i-l comunice. Pretutindeni unde s-a oprit, a rămas stăpîn pe inimi.

După ce Abu-Bekr a proclamat războiul sfînt după moartea lui Mahomed, primii cuceritori ai Siriei şi ai Egiptului au făcut să domnească visul lor imobil în bisericile bizantine sau copte pe care le întîlneau în drum. Destinaţia de origină a edificiului nu-i interesa prea mult. Erau pretutindeni la ei acasă. Acopereau mozaicurile şi frescele cu un strat de vopsea, săpau un mihrab în zidul dinspre Meca, şi se cufundau în extaz cu ochii pironiţi în acea parte. Cînd aflau printre ruinele egiptene, sau greceşti, sau romane, coloane antice, ei le potriveau la întîmplare, adesea cu capitelul sprijinit pe pămînt, toate laolaltă contopite, pre-

89. Cairo. Citadela şi mormintele mamelucilor.

cum arborii, într-unul şi acelaşi tot viu. Pe trei laturi ale marii curţi interioare, unde fîntîna destinată abluţiunilor aducea pămîntului uscat răcoarea eternă a pămîntului, şirurile lor paralele susţineau, pe arcadele ogivale, acoperişurile plate din ţinuturile bîntuite de arşiţă. Zidurile exterioare rămîneau nude ca nişte metereze. Egiptul îşi recunoştea propriul său vis în visul cuceritorilor săi.

Dar entuziasmul creează acţiune şi suscită descoperiri. Trei secole au trecut, şi o dată cu ele era cuceririlor. Islamul, prin Africa de Nord, se întinde de la rampa iraniană pînă la Pirinei. Nomadul se bucură de pămînturile cucerite, trezeşte pretutindeni energiile obosite, consimte să însufleţească cu spiritul său geniul plastic al învinşilor fanatizaţi. Toate oazele cu care sînt presărate pustiurile din Africa şi din Spania se transformă în oraşe albe, se împrejmuiesc cu ziduri crenelate, palate pline de umbră ţîşnesc din pămînt, în care emirii vin să caute răcoarea după ce au străbătut întinderile de nisip. După ce hoarda sau caravana a mers zile îndelungate, prinsă în cercul roşcat şi mişcător ale



cărui margini nu pot fi atinse, în locul pîlcului de palmieri pe care aerul fierbinte şi care vibrează şi urcă îl suspenda uneori la marginea cerului, ea zăreşte acum un abur roz sau albăstriu, unde, îndărătul unui văl imponderabil, tremură terase, turnuri rotunde cu vîrful ascuţit, cupole. Sufletul musulman, chiar în momentul în care a crezut că se înţelege pe sine, n-a fost stăpîn decît pe o iluzie, pe o umbră rece întinsă pentru o clipă între cele două pînze de flacără prin care cuceritorii treceau. Dar odată marea cavalcadă sfîrşită, visul, care mergea înaintea ei, ca un val, întîlnind acum pretutindeni marea, sau bariera munţilor, sau zidurile Bizanţului, sau escadroanele francilor, e silit să-şi găsească o altă ieşire, şi orizontul fiind închis, să se înalţe. El se înăbuşe acum sub cupola bizantină, se desfăşoară şi se întinde sub plafonul egiptenilor [1]. Bolta scundă în semicerc a bazilicelor devine arcul frînt care se avîntă. Cupola sferică se va înălţa ca şi el. Ea va regăsi străvechile forme asiriene pe care Persia sasanizilor le-a continuat pînă în pragul islamismului. Ovoidă, sveltă, dînd privirii care se pierde iluzia că visul alunecă o dată cu ea şi îi urmează curba vagă către vîrf, ea devine sugrumată la bază, mascîndu-şi astfel punctul de sprijin şi realizînd misterul infinitului suspendat. Cu începere din secolul XIV, coloanele dispar, nuditatea marilor naosuri evocă deşertul cu orizontul său circular şi bolta cerului drept singur refugiu pentru ochii

[1] A. Gayet. *L'art arabe.*

90. Cairo. Moscheea din Kalaun (1284).

înălțați spre ea. Afară, deasupra zidurilor verticale la fel de nude ca și pămîntul, o vedem urcînd, pură, întovărășită de zborul minaretelor, de unde, prin vocea muezinilor, cad cuvintele din înalt, în ceasul de rugăciune.

Misticismul nomazilor își aflase adăpostul. Numai turcii, al căror suflet greoi se răsfrîngea în tonurile moarte ale faianțelor persane, mai păstrau curba bizantină cu cupola strivită, care rămîne invizibilă sub pîlcurile de chiparoși negri din mijlocul cărora se avîntă acoperișurile ascuțite ale minaretelor cilindrice. Ei moșteneau, fără să știe, gloria Bizanțului, ei nu vedeau torentul de pietre albe, albastre și roz șiroind pînă la mare, aprinzîndu-se o dată cu zorii și stingîndu-se o dată cu înserarea, domurile de aur care oglindeau pînă la căderea nopții flacăra apusurilor de soare. Dar, cu excepția lor, din Egipt și pînă în Spania, arhitecții musulmani — chiar dacă schimbau, conform geniului lor, distribuția domurilor, tipul minaretelor, rînd pe rînd rotunde, pătrate, octogo-

nale, netede sau cu înfloriturí, precum şi dispoziţia naosurilor — preferau din instinct formele svelte ale ferestrelor şi ale cupolelor, care nu limitau aspiraţia mistică. Moscheele egiptene rămîneau la fel de nude ca şi spiritul deşertului, moscheele din Magreb, din Spania îşi încrucişau arcadele încununate cu pietre albe şi negre şi îşi înălţau şirurile de coloane cilindrice ce semănau cu nişte desişuri de palmieri cu ramurile lungi atîrnînd pînă la pămînt. Marea moschee din Cordoba, din vremea credinţei intransigente, este o pădure aproape întuneco'asă. Se simte aici prezenţa, în umbra care pare şi mai deasă din cauza liniei pierdute a coloanelor tăcute, a unui infinit înfricoşător şi cu neputinţă de atins.

II

În moscheele, în palatele mai ales, în alcazarele, în alhambrele din Andaluzia, în care amintirea molatecă rătăceşte din sălile roşii şi aurii, negre, de culoarea smaragdului şi a peruzelei, pînă la marile curţi cu colonade, şi din grădinile pardosite cu lespezi, în care parfumul lămîiilor, al mimozelor, al portocalilor face aerul mai greu şi mai înăbuşitor, pînă la frunzişurile sub care, în havuzurile de marmoră — prelungi oglinzi de apă pură — se oglindesc arborii de tisă, artistul din Magreb varia forma arcadelor şi-i diversifica aspectele de la sală la sală şi de la alcov la alcov. Mintea lui, străin de forme însufleţite, caută să rupă monotonia viziunilor sale plastice, combinînd

neobosit liniile familiare, pe care le răsucea în toate sensurile. Bolta în semicerc şi-a apropiat extremităţile, s-a încovoiat ca o potcoavă, arcul frînt s-a alungit, s-a strîns, s-a scurtat sau s-a lărgit, s-a încărcat cu stalactite, cu alveole, ca un fagure de miere, s-a împodobit mai mult sau mai puţin cu festoane şi cu dantele. Şi cum formula începea să se epuizeze, apare arabescul, care muşcă piatra, sculptează ciubucele de ipsos între care sînt încadrate vitraliile colorate, invadează cadrul rectangular al arcadelor, îşi înscrie flăcările şerpuitoare pînă şi pe intradosurile albastre, roşii, albe şi aurii ale nişelor, ale arcadelor semicirculare, ale boltelor care îngăduiau fuga de uniformitatea toridă a cerului şi a pămîntului de dincolo de ziduri, în paradisele multicolore ce se întindeau în umbra răcoroasă şi tăcută, deasupra apelor parfumate şi a divanelor adînci.

Cînd ornamentaţia lineară a atins deplina sa înflorire, ea a invadat moscheea ca şi alcazarul, de la baza zidurilor pînă în vîrful cupolelor. Dispreţuind sau ignorînd forma unei lumi sărace în solicitări vizuale, arabul a avut timp să urmărească, să combine, să varieze, să multiplice arabescul. Rozele înlănţuite, ornamentele poligonale, inscripţiile stilizate, toate motivele ornamentale ieşite dintr-o imaginaţie deopotrivă vagă şi subtilă, în care extazul, îndoiala, seninătatea, durerea se exprimau prin înclinarea, verticalitatea, unduirea, meandrele, orizontalitatea liniilor, toate motivele ornamentale corespunzînd ansamblului obscur şi complex al sentimentelor omeneşti, au ajuns să se împletească, să se suprapună, să se juxtapună

în pătrate, în cercuri, în benzi, în ovale, în evantaiuri, trecînd, fără efort aparent, ca şi sufletul însuşi, de la exaltare la durere şi de la visare la logică, de la formele rectangulare la formele rotunjite şi de la fantezia curbelor răzvrătite la rigorile absolute ale figurilor geometrice. Tot ce se îndepărta de pereţi, minbarele, rampele, îngrăditurile, era brodat cu linii încrucişate, se împodobea cu ornamente dantelate, piatra, ipsosul, mar-

91. Cordoba (sec. VIII). Interiorul Marii Moschei.

chetăria de lemn, plăcile de bronz, de argint, de aur cizelat... Era ca şi cum o reţea imensă de covoare şi de broderii ar fi acoperit pereţii, arcadele, ar fi divizat deschizăturile ferestrelor, ar fi căzut uneori pînă şi peste cupole, peste minaretele etajate pe care liniile împletite şi arabescurile se complicau din ce în ce mai mult. Erau adevărate feerii suspendate, pînze de păianjen scînteind în grădina uriaşă a văzduhului, pulbere şi soare.

92. Granada (sec. XIV). Alhambra. Patio de la Alberca.

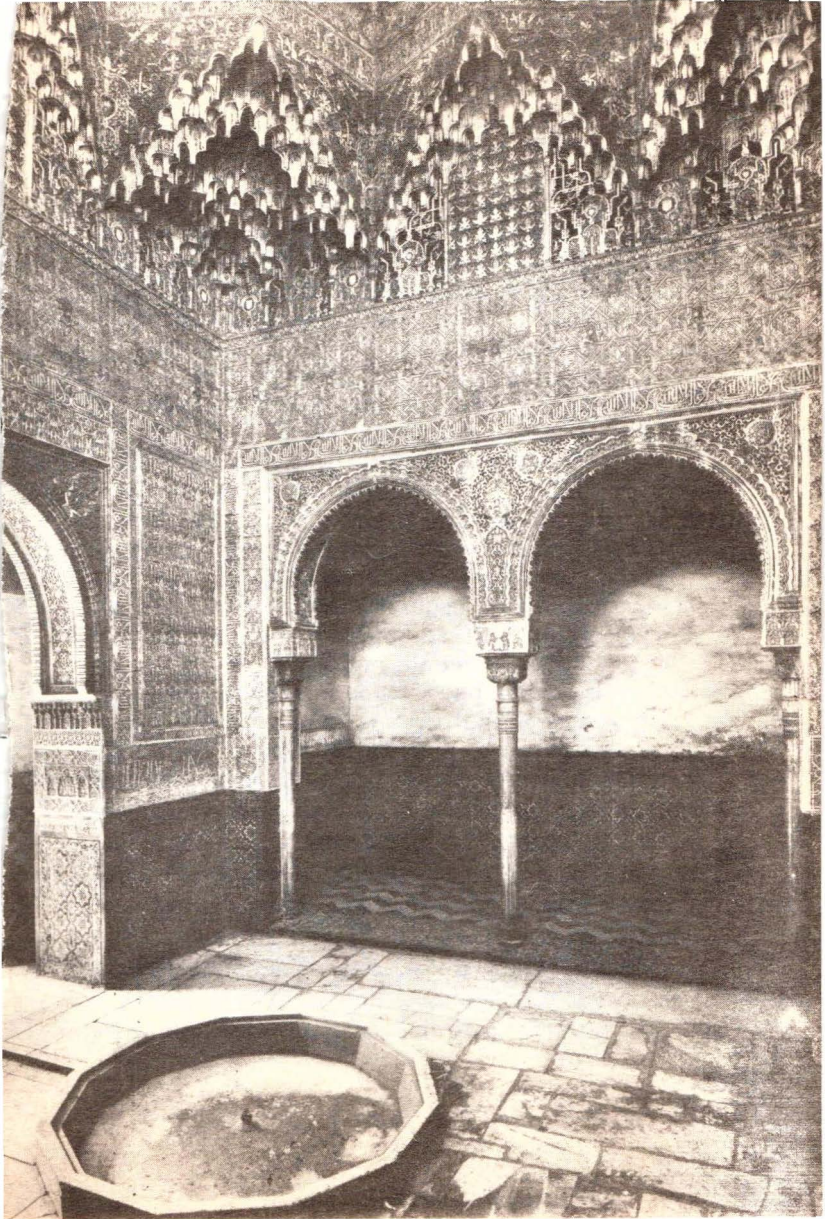
Arabescul cunoscuse momentul său de viață concretă. Ornamentul geometric care trebuie să rezulte din el nu se naște niciodată în mod spontan, el realizează în mintea artiștilor stilizarea ultimă a unui motiv natural, întocmai cum formula matematică este pentru savant limbajul în care în cele din urmă trebuie să intre, spre a se imobiliza, un adevăr dobîndit prin experiență. Arabescul se născuse din încolăcirea de frunze și de flori apărute pentru prima oară în jurul arcadelor vechii moschei a lui Ibn-Tulun, din Cairo, cînd, cucerirea luînd sfîrșit, imaginația arabă, mai puțin încordată, a avut răgazul să se complice și să se vrea mai subtilă. Arabescul a devenit mult mai rar de îndată ce secolul XIV a fixat legea decorației. Iar trecerea progresivă de la linia vie la linia ideografică, de la linia ideografică la linia geometrică, definește riguros sensul spiritual al acestei arte. Cînd poligonul regulat și-a făcut apariția în repertoriul ornamental, geometrii arabi au încercat să desprindă din el cîteva principii generale care au permis ca să fie extins la întreaga decorație. Din acea clipă arta arabă a devenit o știință exactă [1], și a permis înglobarea visării mistice în limbajul riguros al abstracției cu desăvîrșire nude.

Spiritualismul arab, născut în deșertul în care nu există forme, unde nu domnește decît întinderea fără de început și fără de sfîrșit, își afla aici suprema expresie. Arabescul, de asemenea, nu are

---

[1] O formulă extrăgea din poligon și readucea la poligon toate motivele geometrice ale ornamentației.

93. Granada (sec. XIV). Alhambra. Sala Abenceragilor.



nici început şi nici sfîrşit. Privirea nu se poate opri pe el. El seamănă cu acele voci ale tăcerii pe care le auzim şi pe care le urmărim în dansul lor fără de sfîrşit cînd nu ne ascultăm decît pe noi înşine, şi cînd sentimentele şi ideile noastre se amestecă de-a valma în voluptatea somnolentă a unei conştiinţe închise în faţa impresiilor lumii exterioare. Dacă visarea vrea să-şi atingă ţinta, dacă abstracţia metafizică încearcă să se precizeze, ea nu poate afla alt limbaj, rămasă fiind în afara vieţii, decît abstracţia matematică, ce sileşte spiritul să se mişte într-un absolut convenţional.

E ciudat că limbajul cel mai precis pe care-l vorbim, cel mai util civilizaţiilor moderne, este totdeauna şi cel care nu trezeşte în noi, de îndată ce căutăm plăcerea dezinteresată oferită de creaţiile sale abstracte, decît sentimentele cele mai vagi şi cele mai cu neputinţă de surprins. E ciudat că acest instrument al spiritului pur nu serveşte decît celor mai materiale nevoi ale noastre, şi că, aplicat la exploatarea lumii spirituale, este cel mai neputincios dintre toate în a-i pătrunde misterul. Atotputernic cînd e vorba de a şti ce este materia imobilă, el devine cu totul inutilizabil de îndată ce ne întrebăm ce este materia vie în acţiunea sa actuală şi în devenirea sa. Armă neasemuită pentru un spirit care îl domină, el este moartea însăşi pentru un spirit care se lasă dominat de el.

Arta, ca şi viaţa însăşi, este o devenire neîncetată. Dacă certitudinea ştiinţifică ia locul, într-o zi, în sufletul artistului, dorinţei de certitudine

care constituie chinul şi forţa lui, ea distruge în el necesitatea efortului şi zdrobeşte entuziasmul, înlocuind prin realizarea imobilă dorinţa ce renaşte neîncetat. Cînd matematica se introduce în domeniul artiştilor, ea trebuie să rămînă un instrument în serviciul arhitecţilor, spre a defini şi a determina logica construcţiilor. Dar arhitectura nu poate pretinde altceva decît să adapteze un edificiu la funcţia sa utilitară şi să sugereze prin direcţiile liniilor sale aspiraţiile cele mai puternice, precum şi pe cele mai vagi, ale marilor sentimente colective. Ea nu are dreptul să acapareze forma, interzicîndu-i să evadeze din abstracţia pură. Cînd împiedică sculptura să se dezvolte şi imaginea pictată să se nască, ea condamnă poporul pe care îl exprimă să nu se mai elibereze niciodată din sinteza provizorie în cadrul căreia şi-a desfăşurat efortul, şi, în consecinţă, să moară.

Măreţia sa este totodată şi slăbiciunea sa. Faptul de a se fi realizat o ucide. Nu se înnoieşte, pentru că individul nu poate sfărîma formulele definitive în care ea a vrut să se închidă. Moscheea se imobilizează o dată cu lumea arabă tocmai în momentul în care popoarele occidentale evadează din ritmurile colective. Şi cum puterea operei constă în speranţa descoperirii întrezărite, ea capătă din acea clipă o înfăţişare obosită. Dacă deşertul le dezvăluie oamenilor unitatea spiritului, el impune totodată spiritului uitarea acelor rare forme pe care le prezintă. Din el s-a născut concepţia antisocială şi anticivilizatoare a celor două lumi ireconciliabile, lumea sufletului imaterial şi aceea a trupului material. Cînd moare

spiritul unui popor care n-a ştiut să afle şi să exprime acordul său cu universul exterior, oricît de viteaz ar fi fost, nu mai rămîne nimic din el, şi spiritul pe care oamenii îl urmează este acela care a ştiut să insufle propria sa viaţă formelor acestui univers. Elementele care, prin mijlocirea spiritului grec, au fecundat Occidentul sînt stîncile, apa, arborii. De fiecare dată cînd istoria ezită, privim către frontoanele templelor pe care oamenii se recunoşteau în zei.

III

Arabul, e adevărat, nu i-a interzis niciodată cu totul artistului reprezentarea vieţii însufleţite, care tresaltă uneori tainic pe zidurile palatelor şi ale moscheelor din Spania şi din Maroc. El se supune doar repulsiei instinctive faţă de tot ceea ce este formă vie, a popoarelor monoteiste modelate de deşert. Religia nu comprimă instinctul decît în epocile de decadenţă. În epocile pline de forţă, instinctul o tîrăşte acolo unde vrea el. Arta musulmană avea, în Egipt sau în Siria, nuditatea, tristeţea şi măreţia deşertului. În adîncul peşterilor răcoroase din Magreb şi din Spania, unde califii veneau din războaie să-i asculte pe filozofi şi să respire mireasma florilor de lămîi, ea părea făcută din blocuri de aur sfărîmate în chiaguri de sînge. În India, ea lăsa moscheele pradă valului material al lumii. Pe platourile Iranului era ca o pajişte cu flori.

Persia nu semăna nici cu cîmpiile de nisip ale Mediteranei orientale, nici cu văile din Andaluzia sau din Maroc, pe care umbra neagră şi lumina orbitoare şi le dispută veşnic. În regiunile înalte din vest care mărginesc deşertul central, deasupra norilor de pulbere, la trei mii de metri mai aproape de stele decît suprafaţa mării, aerul are transparenţa şi limpezimea oglinzilor. Vîntul face să unduiască aici pajişti albe, pajişti roz, covoare de maci, lanuri de cereale care cunosc, din primăvară şi pînă în toamnă, toate nuanţele incerte, de la verdele crud la galbenul auriu. Cerul pe care zboară porumbei, norii, au tonurile fragede pe care le au florile copacilor. Oraşele aici sînt inundate de trandafiri [1].

Cînd te apropii de ele, domurile lor ovoide, domurile lor umflate, grupurile de domuri rotitoare, lungile lor minarete drepte care ţîşnesc dintre trunchiurile chiparoşilor şi ale platanilor apar ca tot atîtea amintiri vagi. Tonuri de albastru ca peruzeaua, de roz stins, de verde palid, de galben şters — mirajul seamănă cu o acuarelă aeriană pictată cu aburi de apă, pe orizontul tremurător, de imaginaţia artiştilor care urmează, poposind prin caravanseraiuri şi oaze, drumul caravanelor. Din apropiere vezi ziduri care se prăbuşesc, cupole crăpate, minarete ale căror ornamente albe şi negre se cojesc. Ruine. Dar ruine pline de prospeţime. Smalţul care le acoperă, străvechiul smalţ caldeean al cărui secret vechea Persie îl făcuse cunoscut Chinei şi pe care China îl aducea înapoi

---

[1] Pierre Loti. *Către Ispahan.*

Iranului prin hoardele tătărăşti, şi-a păstrat, în ciuda stratului de silicat care acoperă cărămida, întreaga-i strălucire îngheţată. Tonuri de violet de albastru, de brun, de ivoriu, de mov, de galben, de verde strălucesc pure sau se combină în chip de tufişuri de trandafiri, de anemone sau de irişi, deasupra inscripţiilor albe şi a arabescurilor de aur. Carnea plină de sevă, epiderma sidefie a florilor umflă ghirlandele vii care se împreună în chiar locul unde arabescul abstract al arabilor îşi afirma combinaţiile. Sub ogiva înaltă a porţilor încadrate cu o pojghiţă de smalţ pe care peruzelele, ametistele, pietrele de lapis-lazuli îşi tîrăsc fosforescenţele lucirilor lor atenuate, sub coroana interioară a domurilor molatec rotunjite care nu cunosc elanul mistic al deşertului, ornamentele alveolare şiroiesc de stalactite. Uneori în interiorul cupolelor sclipeşte lumina plăcilor de sticlă şi a prizmelor asociate.

94

94. Persia (sec. XVI). Elefanţi luptînd. Miniatură. Paris, Muzeul Artelor decorative.

95. Persia (sec. XVI). Un nobil şi servitori făcînd muzică. Miniatură. Boston, Muzeul de Arte Frumoase.

Epoca veche, cînd zidurile erau acoperite cu covoare persane, care seamănă cu niște brazde întunecate frămîntate cu flori strivite, fusese uitată de multă vreme, și cărămida smălțuită sclipea în locul lor, cînd marele Abbas, la sfîrșitul secolului XVI, a înălțat dintr-o dată feeria monumentală a Ispahanului. Școala persană de pictură, care a luat naștere în acel moment, n-a trebuit să asculte decît de sfaturile decoratorilor iscusiți ai moscheelor smălțuite pentru a ajunge, prin Djahangir, prin Mani, prin Behzade mai ales, la cea mai înaltă expresie vie pe care a cunoscut-o arta musulmană. Meșteșugul olăritului, cel mai vechi și cel mai durabil pretutindeni, își aducea de asemenea contribuția necesară, căci vasul persan este pictură cristalizată în foc. Ornamentația sa, care nu este foarte bogată în imagini, este însă, fără îndoială, foarte bogată în stilizarea mereu nouă a vîrfurilor senzației. Din lumea sensibilă nu mai rămîne decît ceea ce este mai profund în culoare, mai ima-

96. Persia. Behzade? (sec. XVI). Personaj pictînd. Miniatură.

terial în obiect, şi mai efemer în formă. Ea nu înfăţişează nici cerul, nici marea, nici florile, şi totuşi valuri de flori năvălesc cu corolele lor cele mai proaspete, mari întinderi de cer cu unduirile lor cele mai sidefii, imensitatea mărilor cu suprafaţa ei sclipitoare. Pete, dîre, picături, ciorchini, sclipiri — elementele lor cele mai somptuoase şi cele mai greu de fixat evocă florile, şi cerul, şi marea, după bunul plac al armoniilor rătăcitoare pe care le trezesc în amintire. Preţioasa pictură persană încremeneşte în forme această splendoare trecătoare. Ea înfloreşte brusc pentru a se veştejii repede şi a muri două secole mai tîrziu, pentru că răspîndise prea mult parfum şi prea multă strălucire. A fost ca un vis fermecat în care s-au contopit pentru o clipă arzătoarea senzualitate a Indiei, manierismul Persiei, ştiinţa răbdătoare a Chinei, marele vis feeric al arabilor.

Ocean adînc care, de la pustiurile Arabiei şi pînă în insulele fericite ale Japoniei, şi de la Magreb pînă în India, rostogoleşte dimpreună cu safire şi cu perle toată luxura ingenuă, toate beţiile candide, toate puerilităţile, toate surîsurile, toate închipuirile nebune şi înduioşătoare ale umanităţilor primitive, dintr-o dată tîrîte dincolo de porţile aurite ale paradisului artei !... Era un Eden în care tigrii călcau pe pajişti pline cu flori, în care bărbaţi şi femei în veşminte de mătase verde, roşie sau albastră, bărbaţi şi femei cu nasul fin, cu gura mică, cu ochii negri foarte prelungi, cu feţe prelungi şi ovale, stăteau aşezaţi în cerc pe frumoase covoare brodate. Pe fondul de aur se înălţau copaci înfloriţi. Florile nu erau niciodată îndeajuns

de multe, flori prin iarba de un verde aproape negru care vestește izvorul rece din apropiere, flori printre frunze, flori pe covoare, pretutindeni flori, uriașe flori care se regăsesc, abia perceptibile, pe micile cești de mărgean și de porțelan, din care se gustă, cu linguriță de aur, dulcețuri de flori. Prin pajiștile roșii, verzi și aurii, prin simfoniile lor naturale de catifea prețioasă și caldă, treceau cai subțiri și negri în galop, purtînd călăreți rasați, cu șoimul pe încheietura mîinii, cu egretă strălucitoare la turban, cai nervoși și negri cu gîtul încovoiat. Păsări multicolore zburau prin copaci, și ele erau duhuri care le vorbeau oamenilor mult mai bine decît acele păsări de aur cu ochi de topaze care cîntau bătînd din aripi în jurul tronului autocratului bizantin. Palate magice își deschideau porțile de lumină, porticuri de dantelă, ziduri smălțuite, ziduri damaschinate brodate cu pietre prețioase, plafonuri de cristal, covoare tăcute care duc pînă la tronurile de aur pe care păuni de aur își desfășoară cozile de smaragd, grădini cu havuzuri de porfir și cu jeturi de apă, în care soarele aprinde opale, terase albe etajate, cupole roz, azurii, lactescente, care par zăpadă luminată de zori, chiar în inima nopții. Cînd se lăsa înserarea pe apele albastre, bărbații și femeile ascultau muzică trăgînd în piept mireasma fructelor care lucesc în miezul negru al copacilor. Duhuri coborau în mijlocul bărbaților cu coșuri de rubine și cu coșuri de topaze, și luna care răsărea era ca o perlă căzută din colierul de stele care încinge văzduhul... Linii subtile, tonuri strălucitoare stinse de armonie, puritate tremurătoare a întunericului,

lumină încremenită a zilei — toate cele o mie şi una de nopţi visate de bătrînii povestitori care, de seara şi pînă dimineaţa, le vorbeau întruna călătorilor veseli aşezaţi roată sub cort...

Rase ciudate făcute numai din contraste, cu atît mai surprinzătoare şi mai pronunţate cu cît se afundă mai adînc în deşert, cu cît trăiesc mai departe de oraşe, sub un soare tot mai apăsător. Poartă veşminte de mătase verde şi roşie, sub burnusurile de lînă albă, şi caii lor au harnaşamente de aur. Armele pe care le făuresc sînt încrustate cu pietre preţioase. Apa o păstrează în vase de aramă încrustate cu aur şi cu argint. Nu cunosc, în afară de tăcere şi de contemplarea melancolică, decît riscul frenetic şi strigătele. Îşi uită în uimitoare şi neaşteptate ospeţe, sobrietatea naturală. Disprețuiesc moartea şi disprețuiesc viaţa. După crize de nemărginită senzualitate cunosc extazul. Paradisul lor abstract este plin de femei. Înspăimîntătorul lor fanatism nu poate fi asemuit decît cu înspăimîntătoarea lor inerţie, căci trecerea timpului nu înseamnă nimic pentru ele. Îşi lasă templele să se prăbuşească cu o nepăsare la fel de mare ca şi înflăcărarea cu care le-au construit. Clima excesivă, marile contraste din natură, viaţa nomadă au dus la ignorarea — sau la disprețuirea — echilibrului sufletesc. Oaza este prea răcoroasă după întinderea de nisip, apa atît de binefăcătoare pentru buzele arse, oraşele oferă călătorilor atîtea voluptăţi şi atîta aur ! Bogatul va avea o sută de femei, săracul nici una, iar prăpastia dintre absolutul metafizic şi cea mai josnică bestialitate va fi cu neputinţă de umplut.

Or, rasele din Occident umplu această prăpastie explorînd drumurile ce trebuiesc urmate pentru a urca de la viața senzuală, și, prin viața senzuală, pînă în pragul vieții eroice. Rasele din Occident, și cîteva dintre rasele din Orient care aparțin acelorași grupuri etnice ca și popoarele europene. Fără îndoială, iată motivul pentru care persanii, al căror spirit era mai puțin cuprinzător poate, dar, cu siguranță, mai curios, decît spiritul semiților, nu s-au abătut niciodată de la rolul lor istoric, care constă în a perpetua în viitor ceva din civilizațiile imemoriale născute în zona fluviilor. Iată pentru ce nu a existat în arta persanilor, între Persia sasanizilor și Persia musulmanilor, nici o soluție de continuitate, și pentru ce atelierele lor au continuat să dea la iveală covoare și vase. Iată de ce s-au ridicat iar după invaziile tătărăști și de ce au supraviețuit celor trei secole de măreție arabă. Și iată de ce, de asemenea, cei ce se închinau idolilor, la Bizanț, vor triumfa într-o zi în fața istoriei morale a lumii, așa cum au triumfat, cu zece secole în urmă, în lupta lor împotriva celor care nu-i voiau. O religie hotărît spiritualistă trebuie, fără îndoială, să se lipsească de imagini, chiar cu riscul de a decade, chiar cu riscul de a muri, dar important de știut este dacă e mai bine pentru noi să cultivăm spiritul pur sau imaginile. Sînt prost apărați împărații iconoclaști atunci cînd ni se spune că ei încurajau arta pretutindeni unde ea se separa de cult. Arta este una singură, ea crește sub impulsul unei credințe vii, fără a se preocupa de etichetele ce i se pun și de rolul ce i se fixează, și dacă religia moare acolo unde este

libertate, arta nu trăiește decît introducînd în lume, cu fiecare manifestare a ei, ceva mai multă libertate. A interzice artei să se hrănească dintr-un izvor oarecare înseamnă a-i secătui toate izvoarele deodată.

Idolatria n-a salvat Bizanțul, pentru că Bizanțul nu era un început, ci un sfîrșit, un fruct putred din copacul grecesc. Dar, datorită idolatriei, Egiptul, și Grecia, și India au fost ceea ce au fost, ea a dezlănțuit revoluția ogivală, Renașterea italiană și flamandă și, mai tîrziu, în pragul timpului nostru, ea a dus la senzualismul, la transformismul, la admirabila cercetare vie a întregului secol trecut european. Toate civilizațiile durabile s-au născut din idolatrie, obligate fiind, spre a-și realiza imaginile interioare, să ceară naturii exterioare să le dăruiască tezaurul inepuizabil al învățămintelor ei. Nu putem cere umanității să locuiască mereu în deșert, de vreme ce însăși popoarele deșertului caută oazele.

Să nu ne închipuim că la popoarele idolatre spiritele superioare s-au eliberat de idolatrie, ele s-au eliberat prin ea. Ele sînt acelea care, prin ea, prin rapoartele vii dezvăluite de ea, au introdus în lume rațiunea, nu ca scop al tuturor lucrurilor, ci ca instrument incomparabil de analiză și de eliberare individuală. Numai popoarele spiritualiste n-au putut niciodată să se lepede de idolii metafizici impuși meditațiilor lor de către neantul deșertului, pentru că ele n-au putut să-i înțeleagă și să-i confrunte cu viața.

De altfel, departe de a încremeni visul, imaginea, oferindu-i un punct de sprijin care îl menține pe

de-a-ntregul în realitatea umană, îi lărgeşte totodată hotarele, pentru că relaţiile pe care ea le dezvăluie sugerează alte relaţii, trezesc dorinţa unor alte imagini, duc neîncetat de la realizarea întotdeauna moartă, la ipoteza întotdeauna vie. Idolatria duce la experienţă şi, prin ea, la acţiune. Cînd ne-am pierdut echilibrul, ei îi ceream să ne înveţe din nou forma şi viaţa. Ştiinţa reprezintă înfăţişarea actuală a eternei idolatrii. Idolatria salvează lumea cînd, din marile visuri pe care le-au trăit fără nici o opreliştе popoarele profetice născute în deşert, nu mai rămîne decît puţină pulbere ce abia se mai vede.

I

Spiritul semit a încercat, în perioada de declin a lumii vechi, să cucerească Europa prin apostolii lui Christos, după cum va pune stăpînire pe Asia occidentală și pe Africa prin cavalerii Islamului. Dar religia lui Mahomed rămînea aproape de izvoarele sale, deșertul, cerul gol, viața nemișcată. Ea își putea păstra cu ușurință forma originară și spiritualiza pînă și expresia plastică. Europa oferea ideii ebraice un cadru mai puțin adecvat. Contactul cu pămînturile cultivate, cu pădurile, cu apele curgătoare, cu norii, cu forma mobilă și vie va impune religiei Sfîntului Paul o formă senzuală și concretă care o va abate treptat de la sensul ei primitiv, aducînd din nou popoarele Occidentului pe calea destinului lor firesc.

Dar ea își pusese, e adevărat, pentru totdeauna pecetea pe ele. În ciuda dualismului dezamăgitor pe care l-a introdus în mijlocul lor cu toată forța de penetrație a credinței sale dezinteresate, apostolatul ebraic a dat o hrană singurătății interioare a maselor, uitate de civilizațiile dispărute. Necruțătoarea sa aspirație către dreptate a întărit în ele instinctul social. Și datorită lui spiritul grec și spiritul semit au realizat treptat, în creu-

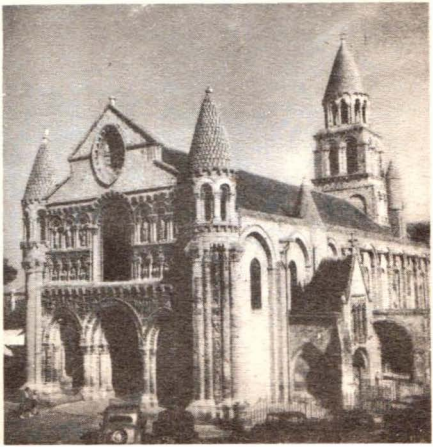
zetul occidental; armonia presimţită de Eschil şi dorită de Isus.

Dacă ar fi rămas aşa cum îl voia Sfîntul Paul şi aşa cum îl defineau Părinţii Bisericii, creştinismul ar fi trebuit să renege interpretările plastice ale ideilor pe care le aducea. Dar fiindcă vroia să trăiască, el a ascultat de legea care ne sileşte să dăm emoţiilor noastre forma viziunilor noastre. La Roma, atunci cînd bîjbîia în întuneric, încercînd să-şi smulgă doctrina din vălmăşagul străvechilor mituri, figuri gravate sau pictate apăreau încă din secolul I pe zidurile Catacombelor. Ele vesteau, fără îndoială, noi zei, dar forma lor rămînea păgînă, chiar grecească, cele mai adeseori, căci cel care propaga religia Galileii la Roma era sclavul oriental. Practicată cu stîngăcie de cei săraci, arta care construieşte la lumina soarelui terme şi amfiteatre, care acoperă pereţii vilelor cu fresce şi umple grădinile cu statui, şovăie în adîncul întunericului. Sufletul popular nu va amuţi decît în ziua în care creştinismul oficial va ieşi de sub pămînt, spre a pune stăpînire pe bazilicile romane şi a le decora cu embleme pompoase. Îi vor trebui zece secole de reculegere pentru a-şi găsi expresia reală şi a impune claselor de sus revanşa vieţii profunde şi a speranţei eliberate ! Organizarea noii teocraţii, năvălirile repetate ale barbarilor, foametea, inerţia, mizeria înfricoşătoare a lumii din perioada cuprinsă între căderea Imperiului şi epoca Cruciadelor, n-au îngăduit nici unuia dintre popoarele Europei occidentale să prindă rădăcini în pămîntul său. În schimb, deşi fiecare val omenesc tîra cu sine ora-

97. Notre-Dame-la-Grande din Poitiers (sec. XI).

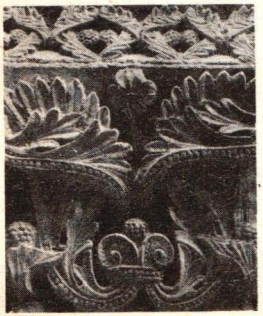
şele nou construite pe ruinele noi, triburile coborîte din Nord sufereau treptat dominaţia unităţii morale al cărui cadru impozant îi era oferit ideii creştine de către măreţia civilizaţiilor antice. Pe deasupra nenorocirii popoarelor, o alianţă instinctivă îi apropie pe şefii militari, raliaţi la litera creştinismului organizat, de înaltul cler, al cărui spirit, în contactul cu ei, devine tot mai aspru. Cînd Grigore cel Mare, la cîţiva ani după Iustinian porunceşte să se nimicească tot ceea ce mai rămăsese din vechile biblioteci şi din templele vechilor zei, el consfinţeşte acordul dintre Roma şi barbari. Sufletul antic a murit. Monarhiile orientale îi mai culeg ultimele ecouri, mănăstirile îi evocă amintirea.

Comunităţile religioase rămăseseră pînă la Cruciade singurele insule de lumină din Europa întunecată. Luxul unei elite claustrate, o civilizaţie de seră reprezentau şaizeci de secole de eforturi, de sensibilitate, de realizări vii. Teba, Memfis, Babilon, Atena, Roma, Alexandria erau cuprinse între cele patru ziduri ale unei mănăstiri, în vechi



manuscrise răsfoite de oameni aspri care opuneau contraponderea indispensabilă a Regulei, pornirilor înspăimîntătoare ale unei lumi din nou căzute în starea primitivă. Dar în preajma acestor ziduri, în văile izolate, departe de marile drumuri ale măcelurilor, se găseau ici şi colo mulţimile de la ţară, care urmau să făurească aici viitorul. În Nordul Galiei, în timpurile merovingienilor, în haosul moravurilor, al raselor, al limbilor ce se zbuciumau deasupra oraşelor incendiate şi a recoltelor nimicite, n-au existat alte centre de acţiune.

În Sud, dimpotrivă, tradiţia trăia încă, adînc înrădăcinată. Apeductele, arenele, termele, templele stăteau încă în picioare în mijlocul pămînturilor acoperite cu păduri argintii de măslini. Amfiteatrele îşi deschideau încă în lumină arcul pur. Sarcofagiile sculptate mărgineau încă drumurile umbrite de platani, pe care iarna îi albeşte, despuindu-i de frunze, şi care rămîn albi sub praful verii. Pe pă-



98

99

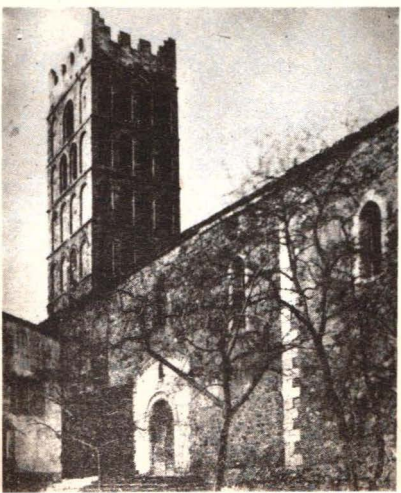
98. Catedrala din Autun. Capitel din navă (sec. XI).

99. Abaţia din Moissac. Abaca unui capitel din mănăstire (sec. XII).

100. Clopotniţa bisericii din Elne (sec. XII).

mîntul ars al Franței meridionale, ce se înscrie pe cer cu linile sigure care mărginesc golfurile grecești, arta galo-romană unea în chip firesc pozitivismul Romei, cu eleganța elenică și cu vigoarea galică. Cînd au trecut arabii, pe care acest pămînt fierbinte i-a adoptat, abia dacă începea să cunoască declinul. Nimic nu i-a putut curma înflăcărarea. Sub soarele violent, Asia nomadă și-a amestecat sîngele cu cel al Galiei greco-latine. S-a născut o lume stranie, crudă și perversă, dar cu o viață intensă, egalitară, năvalnică, și încă mai liberă și mai profundă cînd destrămarea Imperiului lui Carol cel Mare a despărțit-o de Nordul care începea să se zbată între franci și normanzi.

Cînd orgia de dragoste și de sînge caută în înalta cultură excitantul tensiunii sale nervoase, cînd senzualitatea morbidă și inteligența exasperată țîșnesc din același izvor, fulgerul iscat din ciocnirea lor aprinde mari focuri, ale căror limbi se înalță brusc, aținate de toate vînturile, de praful pe care-l



100

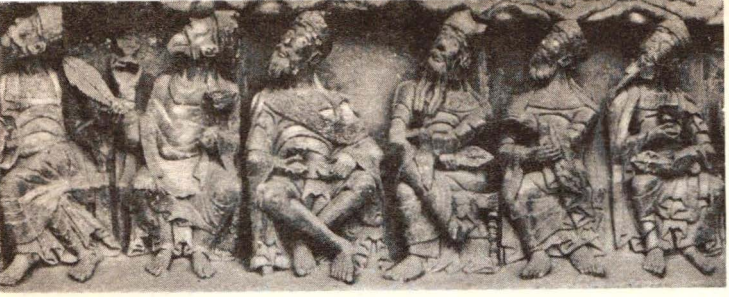
aduc cu sine, de bucăţile de lemn verde şi de lemn uscat pe care le aruncă în flăcări de-a valma. O artă hibridă şi convulsivă iese parcă din pămînt, întrucîtva debilă, dar de o atît de strălucită înflăcărare, încît lasă o urmă de neşters. Dîra de foc a trecut peste Provenţa, a înconjurat Toulouse, a urcat către Platoul Central. Coloanele antice erau ridicate în jurul basoreliefurilor nervoase şi stîngace care se înscriau penibil în curba rigidă a porticurilor. Bizanţul şi Islamul îşi depuneau fermentul şi scînteia în inima blocului roman, şi Cruciadele aduceau de-a valma pietrelor care prindeau viaţă, tributul reminiscenţelor greceşti, al lumii siriene, ecoul mai îndepărtat al Persiei şi al Indiei. Cînd, cam prin secolul al XI-lea, clunisienii au pus stăpînire pe ele, adăugîndu-le şi aportul normanzilor şi al scandinavilor, ale căror bijuterii grele purtau urma celor mai vechi tradiţii asiatice, marele stil romanic s-a cristalizat dintr-o dată, devenind, în mîinile călugărilor, expresia arhitecturală cea mai pură a creştinismului organizat.

II

Biserica în formă de cruce s-a născut din vechile bazilici, rigidă şi puternică, înălţîndu-şi cu greu către cer cele două turnuri scunde, ce vibrau de glasul clopotelor, şi pe care vîntul nu le putea clinti. Bolta greoaie în semicerc, care apăsa peste naosul central, nu-i zdrobea suporţii, pentru că celelalte naosuri purtau povara unor bolţi lon-

gitudinale, fixate pe ziduri enorme şi suprimînd vidurile în care s-ar fi putut deschide ferestre. Cu cît se întindea mai mult nava, cu atît deveneau mai compacte zidurile, şi cu atît mai compactă devenea bezna în sanctuarul vopsit cu roşu şi cu albastru, în care stîlpii scurţi şi pictaţi păreau că poartă pe capitelurile lor sculptate cu forme grosolane, cumplita povară a unui cer plin de priviri care judecă şi de porţi închise peste paradisele abia întrezărite. Semăna cu un monstru ghemuit, a cărui spinare, prea grea, se tîra pe labe groase. Chiar cînd pămîntul se crăpa de arşiţă în inima mănăstirilor tăcute care desenează un pătrat de umbră în lumina Sudului, din înaltul boltei năvălea un val de frig. Din aceste forme scunde, din aceste faţade netede, unde bolta semicirculară se deschidea între coloane masive, radia o forţă nudă, afirmînd eleganţa austeră, brutală şi categorică a unei caste stăpîne pe o indiscutabilă putere. Era imaginea exactă a unui catolicism fixat, autoritatea conciliilor aşezată pe temelii de stîncă. Nici o deschidere către viaţă, numai sufletul are drept la viaţă, cu condiţia de a nu trece niciodată dincolo de cercul continuu de piatră în mijlocul căruia îl pironeşte dogma. Roma a cimentat gîndirea Sfîntului Paul în materia bisericilor.

Cînd morala intransigentă a acestei lumi rigide, înveşmîntată în postav aspru şi în fier, a părăsit paginile manuscriselor şi amvonul templelor, pentru a arăta mulţimii chipul său simbolizat, cînd cele patru animale din Evanghelii au lăsat să crească alături de ele o lume nouă de forme în-



sufleţite, care a coborît de-a lungul coloanelor, a năvălit pînă la timpanele porţilor, le-a năpădit grinzile, doar Sfîntul Bernard şi-a dat seama că o întreagă eră era pe cale de a lua sfîrşit. Călugării nu-şi mai puteau închide ochii, pe care îi atinsese lumina. De vreme ce viaţa pătrundea în dogmă, se terminase — chiar dacă a mai fost nevoie de cîteva secole pentru a o dezagrega — cu masa compactă şi închisă a creştinismului doctrinar. În zadar mai înfăţişa el infernul, în zadar mai făcea el să se tîrască pe piatră toţi acei monştri ţepeni şi fioroşi, în zadar mai dezlănţuia cumplite bătălii între virtuţile absolute şi viciile ireductibile, în zadar mai împărţea lumea în adevăruri şi în erori definitive, viaţa, săracă şi chinuită, dar treptat a toate cuceritoare, îşi introducea cu încetul trecerile subtile între aceste entităţi morale, însufleţindu-le şi unindu-le.

Călugărul sculptor al bisericilor romanice, teologul înarmat cu dalta nu putea, evident, să des-

101. Abaţia din Moissac. Motiv de pe poarta de vest (sec. XII).

102

102. Vézelay. Biserica La Madeleine. Figuri de pe timpan (sec. XII).

copere la început, în acest univers închis de zece secole, decît imagini uscate, o natură anemică, emaciată, comprimată, suferindă ca şi el. Figuri prelungi şi plate care încercau, cu un tragic efort, să spargă pojghiţa bizantină, se lipeau de faţadele noi, exprimînd mecanic un simbolism încremenit. Singurii care, în acel moment, păstrau dreptul de a exprima forma şi viaţa, erau tocmai moştenitorii şi depozitarii a o mie de ani de teologie, care nu încetaseră să vadă şi să condamne forma şi viaţa ca pe nişte aparenţe vrednice de dispreţ. Poporul, strivit încă din aceeaşi epocă între invazia materială a barbarilor şi invazia morală a creştinismului, se lăsase — în speranţa făgăduită a unei vieţi viitoare — în voia vieţii prezente, şi nu mai afla, fugind din satele pustiite, decît refugiul interior oferit de sentimentele supranaturale.

Dar, în ciuda a toate, şi împotriva existenţei şi a idealului pe care le acceptaseră, călugării artişti exprimau, în acele sculpturi primitive care invadau porticurile bisericilor, cu fiecare zi mai numeroase, primele tresăriri ale trebuinţelor epocii lor. O forţă ciudată urca în ele cu repeziciune, în vegetaţii bogate de forme fruste, în care circula ceva din energia plină de sevă care înălţa în aceleaşi secole piatra lucrată a piramidelor dravidiene şi a templelor cambodgiene. Un ritm surd, un ritm greoi şi viguros, asemeni acelui care face să izbucnească din pămînt, în înmuguriri bogate, valul primăverii, străbătea aceste figuri rudimentare, aceste capete şi aceste trupuri grosolan cioplite, care se înălţau dintr-o singură mişcare. O graţie puternică, un farmec candid şi

robust şovăiau în piatra însăşi. Planuri solide defineau mişcările elementare ce înclină o faţă către o altă faţă şi întind o mînă către o altă mînă, ascultînd parcă de muzica tăcută care grupează numerele în construcţii şi în figuri, conform aparenţei sumare, dar esenţiale, ce le revelă emoţiei noastre. Expresie frustă, dar arzătoare, întîlnire dramatică dintre simbolismul creştin, ajuns la cea mai înaltă tensiune a sa, şi realismul popular, aflat în zorile sale cele mai inocente. Pieptul lumii se dilata cu încetineală, într-un efort uriaş care-i va sfărîma armura. De un secol sau de două nu mai avusese loc nici o invazie. Născut din război şi trăind de pe urma lui, feudalul se războieşte acum în afară. Galia, către care şefii militari îşi mînau hoardele de atîţia ani, devine focarul central de expansiune a cuceririi. La sfîrşitul secolului XI, secol în care biserica romană îngăduie ca viaţa, pînă atunci înăbuşită, să cîştige teren de pretutindeni, baronii normanzi trec în Sicilia şi în Anglia, iar baronii francezi, o dată cu prima cruciadă, se năpustesc către locurile sfinte. Brutalitatea feudală emigrează vreme de două sute de ani.

III

Atunci pămîntul natal, pe care popoarele nu-l mai cunoşteau, de cînd o furtună umană zmulgea, cu fiecare generaţie, rădăcinile pe care le împlîntaseră în el — a urcat în însăşi inima raselor. În acelaşi timp, mişcarea profundă care azvîrlea

Occidentul mistic şi sărac asupra Orientului bogat, răspîndeşte asupra Occidentului viaţa ţinuturilor miraculoase, alte credinţe, alte legende, alte moravuri, precum şi senzaţia puternică şi nedesluşită că lumea materială şi lumea sufletului devin mai vaste pe măsură ce îşi schimbă aparenţele, şi că universul nu este cuprins între limitele unei religii revelate.

Pămîntul s-a înfiorat de mîndrie. Aproape în acelaşi timp apare republica Florenţei, apar universităţile din Salerno, din Bologna, din Paris. În chiar sînul Bisericii se ivesc spirite mai religioase decît ea, care supun dogma unui examen curajos. Creştinul Abailard neagă păcatul originar, contestă divinitatea lui Isus, afirmă demnitatea simţurilor şi încearcă să stabilească, prin studiul imparţial al filozofiei vechi şi al doctrinei Părinţilor Bisericii, unitatea spiritului uman, din Antichitate şi pînă în Evul Mediu. La patru ani după moartea sa, discipolul său Arnaldo da Brescia proclamă la Roma republica. Inimile tresaltă de o asemenea viaţă, încît catolicismul, prins în vîltoarea ei, discută, interpretează, critică, iar litera moartă dă îndărăt în faţa spiritului viu. Pentru prima şi ultima oară în istoria sa, el urmează acea mişcare venită din adîncuri, care dezvăluie din cînd în cînd, cîte unui popor privilegiat, cuceririle tăcerii sale. Nu-şi dă seama că în chiar clipa în care priveşte în sine şi vede valul înălţîndu-se, cele mai puternice oraşe ale Franţei de Nord, Le Mans mai întîi, şi Cambrai, apoi Noyon, Laon, Sens, Amiens, Soissons, Reims, Beauvais, uneori susţinute de monarhia care simte în ele un sprijin

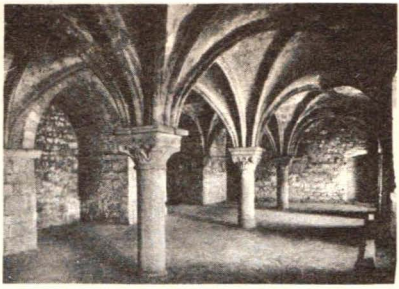
103. Abaţia din Coulombs. Detaliu de pe o coloană (sec. XII).

împotriva nobililor, se proclamă comune libere prin refuzul impozitului, al proscripţiilor, prin insurecţia armată. Cadavre de episcopi sînt tîrîte pe străzi.

Are puţină importanţă faptul că mişcarea Comunelor a pornit de la un pretext strict interesat. Împotriva spiritului creştin aşa cum îl concep Conciliile, al cărui principiu fundamental constă în supunere, spiritul Franţei, care, prin Renaştere şi Enciclopedie, avea să se îndrepte către Revoluţie, se afirma acum pentru prima oară, dovedind o tinereţe şi o forţă pe care nu le va mai avea niciodată. Timp de două sute de ani înfloreşte, datorită lui, în oraşele din Ile-de-France, din Picardia, din Champagne, o civilizaţie stufoasă, cu aparenţe confuze, dar cu un ritm interior puternic, care a constrîns feudalitatea să se refugieze la ţară, unde, două sau trei secole mai tîrziu, va provoca Jacqueria, şi să se năpustească, sub pretext că extermină erezia, asupra cetăţilor meridionale, zdrobind cultura şi libertatea spirituală ce începuse să se dezvolte aici. A fost cumplitul preţ plătit pentru libertatea Nordului. Focarele de energie erau încă prea dispersate pe pămîntul nostru, antagonismul prea adînc între provincii, pentru ca spiritul popular să se poată simţi solidar pretutindeni şi să răstoarne, printr-un efort coordonat, puterile politice de care avea încă nevoie pentru a fi apărat împotriva duşmanului din afară.

Plină de o viaţă arzătoare, tocmai pentru că fusese atîta vreme înăbuşită, tocmai pentru că fiecare individ îşi îndeplinea aici funcţia care cores-

pundea priceperii sale, asociație în adîncime de bresle puternice, în care temperamentele individuale nu se supuneau altei reguli decît acelei armonii spontane pe care o cunosc pădurile, alcătuite dintr-o sută de mii de copaci cu rădăcinile înfipte în același pămînt, udați de aceleași ploi, fecundați de aceleași vînturi, Comuna franceză a intrat în istorie cu o forță care îi conferă acel caracter de necesitate pe care l-au căpătat acum în ochii noștri „miracolul grec" și „miracolul ebraic". Arta extraordinară și unitară care a exprimat-o s-a născut și a murit o dată cu ea. Ea a fost sufletul francez lăsat în voia lui însuși pentru prima și ultima oară. Popoarele asupra cărora această artă și-a exercitat acțiunea vie au putut-o primi spre a o adapta nevoilor lor, dar ele nu s-au putut atinge de principiul său interior, fără a-i ruina și nimici semnificația națională și socială. Între Vosgi, Marea Mînecii și fluviul Loire, ea a fost cu adevărat viața, ordinea, adevărul. A fost hambarul și ferma, și casele din orașe care își proiectau pe cer acoperișurile dantelate și ascuțite, strîmtele case de pămînt și de lemn mărginind podurile boltite și străduțele întortocheate. A fost zidul gros înălțat pe stîncă, zidul înalt și limpede ca o conștiință, refugiul semeț care domina marea, abația egoistă în care se scurgeau cu încetineală vieți, ritmate de ora serviciului divin. A fost bisericuța de țară în jurul căreia se îngrămădeau cîteva colibe, la poalele zidului castelului, sub donjonul care a interzis, timp de zece generații, contactul prelungit și fecund al celor care trăiau în umbra sa cu cei pe care îi adăpostea. A fost marea cate-



104

105

drală. A fost puterea, a fost visul şi necesitatea, pîntecele, şi inima, şi armura. Pretutindeni, o armonie spontană, ţîşnită din dorinţa populară, şi care se stinge treptat, o dată cu ea. Turnurile crenelate afirmau, fără îndoială, în faţa Comunei producătoare de bunuri, principiul, în aparenţă antagonic, al dreptului cuceritorului. Ele afirmau împreună cu ea acelaşi principiu viu. Erau construite de meşterul zidar care conducea lucrările de ridicare a catedralei. Iar catedrala s-a născut o dată cu Comunele, a crescut şi s-a acoperit, în timpul vîrstei lor mature, cu statui şi cu mari vitralii, a lîncezit şi a încetat să mai crească atunci cînd ele au apus şi au murit. Noyon, Soissons, Laon, Reims, Amiens, Sens, Beauvais. Acolo unde se naşte marea Comună, apare şi marea catedrală, cu atît mai uriaşă şi mai îndrăzneaţă cu cît Comuna este mai bine înarmată şi mai bine întemeiată, cu cît spiritul Comunei este mai viu.

Oraşele franceze, timp de două secole de pace relativă, îşi sfărîmaseră zidurile. Casele lor se revărsau de-a lungul rîurilor şi drumurilor, pădurile vecine erau defrişate. Organele noi care creşteau treptat din corpul social reconstituit, pentru a construi locuinţe, a pava străzi, a le închide cu lanţuri, a aduce de la ţară legume şi lemne, a tăia animale, a le tunde lîna, a le tăbăci pielea, a lucra fierul, vedeau interesele lor comune sporindu-le soliditatea. Concentrarea forţelor sociale dădea naştere acelei minunate speranţe care se iveşte spontan atunci cînd toate elementele unui organism sînt animate de aceeaşi voinţă de a atinge un scop practic şi apropiat. Toate laolaltă, bres-

104. Mont Saint-Michel. Deambulatoriu (sec. XII).
105. Les Saintes-Maries. Absida (sec. XII).

lele simţeau cum din instinctul lor se naşte o dorinţă tot mai imperioasă, care cerea, pentru a se satisface, crearea unui organ central rezumînd efortul a cărui vigoare şi necesitate erau exprimate de ansamblul Comunei. Biserica clericilor era prea strîmtă şi prea întunecoasă, mulţimea care începea să se afirme cu un vuiet de mare dezlănţuită îşi cerea propria ei Biserică, ea simţea că posedă curajul şi ştiinţa necesare pentru a o construi pe măsura ei, ea vroia ca această funcţie superioară să treacă în întregime, dimpreună cu viaţa materială şi morală, din mîinile călugărului închis în mănăstire, în mîinile poporului viu. Nu va mai fi bolta scundă sub care oamenii sărmani care trăiau în umbra mănăstirilor veneau cu teamă, la ora slujbei, să audă, în întuneric, vocea Bisericii. Va fi casa comună, hambarul îmbelşugat, atelierul şi teatrul popular, va fi casa sonoră şi luminoasă în care valul de oameni va putea năvăli la orice oră, nava uriaşă în stare să cuprindă întregul oraş, arca plină de larmă în zilele de tîrg, de dansuri în zilele de sărbătoare, de sunetul clopotelor în zilele de revoltă, de cîntece în zilele de cult, de vocea poporului în fiece zi [1].

Unele dintre aceste mari temple ţîşnesc, fără îndoială, din caldarîm în timp ce mulţimea tace, la Paris, la Bourges, la Chartres, unde spiritul Co-

---

[1] Cea mai mare parte dintre ideile exprimate în acest capitol au fost apărate cu o remarcabilă logică şi autoritate deşi într-un spirit cu mult mai riguros laic, de către Viollet-le-Duc, în al său *Dictionnaire d'architecture.*

106

107

munei n-a învins. Dar Bourges este oraş regal, breslele sale, care s-au îmbogăţit datorită Curţii, scapă, apărate de sabia regelui, ameninţării braţului feudal. La poalele uriaşei sale mase neregulate, catedrala oraşului îşi desfăşoară fără nelinişte şi fără remuşcări porticurile sale de sărbătoare. La Paris, oraş regal de asemeni, Notre-Dame se acoperă cu statui şi slăveşte lumina zilei prin rozele

106. Catedrala din Chartres. Vestirea păstorilor (sec. XII).

107. Catedrala din Chartres. Luna iulie (sec. XII).

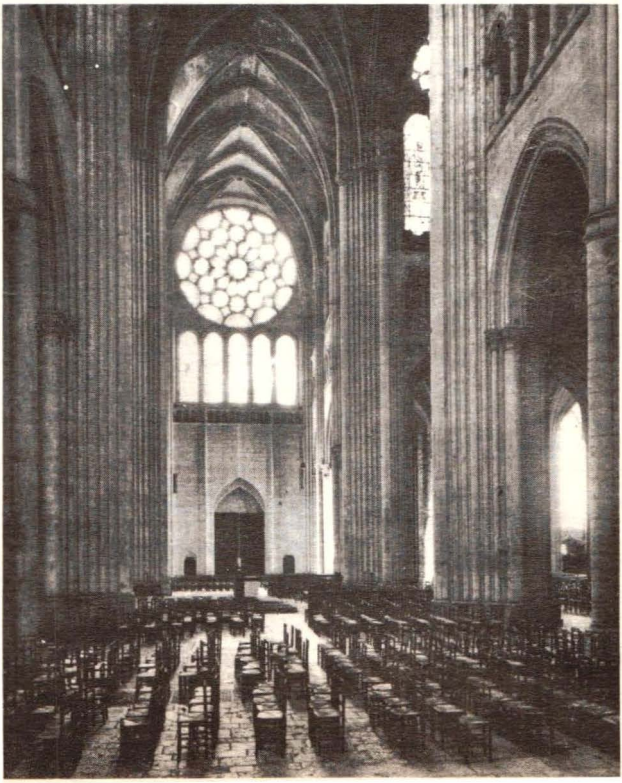
transepturilor, în ceasul cînd burghezii şi negustorii săi încearcă efortul eliberator. La Chartres, fie că eşti dominat de spectacolul faţadei pure şi a fleşei, fie că senzaţia unui mister sfîşietor te apasă cînd străbaţi naosul, ştii că te afli în prezenţa unei tainice tragedii a inimii. Uimitoarea sa armonie închide o notă de oboseală, în care se ghiceşte chinul unei conştiinţe înlănţuite. Cum oare a putut austeritatea romană să accepte ca la umbra ei să strălucească gloria senzuală a poporului de statui care păzeşte enigma naosului ? Voinţa teocratică s-a ciocnit aici de dorinţa populară, fără ca nici una şi nici cealaltă să-şi dea seama, şi din conflictul neştiut a ţîşnit o flacără invizibilă, frumuseţea ascunsă, mistică, sfîşietoare, a unei mari idei care cuprinde secretul unei lumi, şi care nu se poate formula.

IV

Pretutindeni aiurea, mulţimea este stăpîna şantierului. Preacinstitul meşter zidar căruia i se adresează Comuna şi Episcopul nu ştie aproape nimic în afară de meseria lui. În urmă are tradiţia romano-bizantină, confuză, şi pe care nu o posedă bine, înainte, o problemă de rezolvat : să construiască un edificiu îndeajuns de mare pentru a-i putea cuprinde pe toţi locuitorii unei cetăţi. Îşi cunoaşte bine materia, piatra din Franţa, friabilă, apoasă, uşor de lucrat. Îşi are compasul, cumpăna, firul de plumb, echerul. E înconjurat de meşteri iscusiţi care-i seamănă, oameni credincioşi şi care nu cunosc nici cea mai mică neli-

108. Catedrala din Chartres. Transept (sec. XII—XIII).

niște socială, nici cea mai mică îndoială religioasă. Posedă acel bun simț limpede, acea logică liberă și dreaptă care i-a dat mai tîrziu, pe același pămînt, pe Rabelais, pe Montaigne, pe Molière, pe La Fontaine, pe Rameau, pe Diderot, pe Voltaire. O funcție nouă apare, atît de complexă încît absoarbe viața întregului secol. Pentru ca noul organ să i se adapteze pe deplin, e de ajuns ca meșterul zidar să consimtă, ca și ultimul dintre ucenicii săi, să fie un om al timpului său.



Oricît de mare ar fi forţa mişcării ascendente şi lirismul bisericilor franceze, concepţia lor perfectă este prea lăuntric formulată pentru ca ea să ne poată izbi de la bun început. Întreaga formă este determinată de încrucişarea de ogive care se ascunde orgolios în umbrele înalte ale naosului. Ea nu ne-a dezvăluit trecerea subtilă care l-a făcut pe un zidar francez sau normand să izoleze în biserica romană intersecţiile a patru bolţi cilindrice şi să le înalţe marginile laterale prin fereastra în unghi pe care cruciaţii o văzuseră în Orient. Dar ea a învins bolta în semicerc, greutatea verticală care zdrobea nava. Totul va iradia pornind de la ogivă, căderea nervurilor sale diagonale peste coloanele svelte care separă cele trei naosuri, bolta întreagă înscrisă în intervalele lor, arcbutanţii care transmit oblic pămîntului apăsarea pe care ea o exercită asupra lui... În rest, vitralii imense prin care pătrunde lumina... Este logica scheletului, în care toate presiunile sînt echilibrate şi transmise, şi imaginea absolutului transpus în ordinea perisabilă a elementelor dispersate ale vieţii. Între arcbutant şi boltă, edificiul este ca o carcasă de cetaceu gigant suspendată în spaţiu cu crampoane de fier, pentru ca lumina cerului să o poată străbate în toate sensurile. El pare că pluteşte în văzduh. [1]

[1] *Ogiva,* din care se cunoaşte un exemplu în Anglia, la Durham, în jurul lui 1104, apare probabil pentru prima oară în Franţa în jurul anului 1115, la Morienval, în apropiere de Soissons şi de Noyon, între Ile-de-France, Picardia şi Champagne unde, prin catedrala Notre-Dame, prin catedralele din Saint-Denis, Amiens şi Beauvais, Reims, Laon, Sens etc., a dat naştere celor mai numeroase şi

Arhitectura gotică a refuzat întunericul. Ea a murit, dimpotrivă, din prea multă dragoste de lumină. Sens, Beauvais, Laon, Soissons, Amiens, Bourges în ciuda celor cinci naosuri ale sale, sînt luminoase ca niște hale din sticlă și de fier. To-

---

mai frumoase consecințe arhitectonice ale sale. Cine a inventat-o ? Poate mai mulți meșteri zidari, fiecare aducînd cîte o idee nouă, din îmbinarea cărora s-a născut spontan ogiva. Iată una dintre caracteristicile cele mai surprinzătoare ale Evului Mediu occidental, pe care nu o mai întîlnim decît în vechiul Egipt și în India. Aproape niciun nume de sculptor sau de pictor n-a ajuns pînă la noi, și deși cunoaștem cîteva duzini de arhitecți, a fost nevoie de cercetări laborioase sau de o întîmplare pentru a le descoperi numele în registrele municipale care dormeau în arhivele noastre. Artă anonimă, prin urmare colectivă și dezinteresată, *artă socială*. Acești oameni nu se gîndeau decît să-și îndeplinească munca, și nici unul dintre ei nu s-a gîndit să reclame paternitatea celei mai originale creații arhitectonice de la bolta asiriană încoace.

Guillaume de Sens, care a fost unul din cei mai mari, și care a fost adus în Anglia pentru a construi naosul de la Canterbury, a trecut vreme îndelungată drept inventatorul ogivei. El a fost, fără îndoială, unul dintre primii care au aplicat-o la construirea unui edificiu — catedrala din Sens — a cărui structură o determină în întregime. Dar ea pare a fi primit o aplicație de ansamblu aproape tot atît de completă încă de la construirea corului catedralei din Saint-Denis (1144), și în cîteva biserici de tranziție datînd din acea epocă, cele din Noyon, Lisieux, Le Mans etc. În orice caz, Ile-de-France este locul unde, în prima jumătate a secolului XII, arhitecții au sistematizat utilizarea unui procedeu de construcție care i-a îngăduit lui Jean d'Orbais să înalțe catedrala din Reims, lui Robert de Luzarches pe cea din Amiens, lui Pierre de Montereau să zidească Sainte-Chapelle la Paris, și multor altora să înalțe în toate colțurile Franței și ale Europei edificii avînd o unitate de structură absolută și o inepuizabilă varietate de aspecte.

tuşi şi aici, ca şi în alte părţi, întîlnim armătura necesară care contribuia la întunericul din interior, chenarele de piatră ale rozei, ramele de plumb care susţin vitraliile, zăbrelele care le protejează, murdăria adunată de secole, străvechea pulbere îngrămădită... Cînd catedrala este întunecoasă înseamnă că meşterul zidar şi-a calculat greşit efortul, că a vrut s-o facă să dea mai mult decît putea ea da, că a vrut să îngrămădească înăuntru adevărate mulţimi, ca la Paris, unde cele patru naosuri laterale sînt strivite de galerii. Scopul vitraliului nu e de a întuneca naosul, ci de a slăvi lumina, ale cărei raze incandescente, în care sclipeşte o pulbere de nestemate, el le răspîndea şi în încăperile castelelor şi ale caselor burgheze. Amintirea covoarelor atîrnate în moschei trezea în mintea celor care se întorceau din Orient viziuni transfigurate de entuziasmul şi de regretul lor. Ele aruncau pe ziduri o pictură translucidă, o frescă străbătută de flăcări, zugrăvită de cer. Vitraliul oferea zilelor palide ale Nordului matricea sa de flăcări, pentru ca mîngîierea lor să pară şi mai caldă pietrei care se înălţa din toate părţile. Tonurile lui de azur, de albastru întunecat, de galben ca şofranul şi ca aurul, portocaliurile lui, tonurile lui de un roşu purpuriu, de un verde închis împrăştiau de-a lungul naosului sîngele lui Christos şi safirul cerului, culoarea roşcată a viţei de vie toamna, smaragdul mărilor îndepărtate şi al pajiştilor din preajmă. El nu se întuneca cu adevărat, în străfundul capelelor absidiale unde obscuritatea vibra în jurul petei de lumină a lumînărilor, decît pentru a aduna în jurul

sanctuarului imprecizia neliniştitoare şi voluptatea misterului. De îndată ce se înseninează, marea navă tresaltă de bucurie, cîntecul regal al luminii se răspîndeşte înlăuntrul ei în valuri de aur. Cînd, în una din acele zile cenuşii pe care nu le întîlneşti decît în Ile-de-France, intri în Notre-Dame şi aştepţi să iasă soarele, îl vezi că s-a ivit după potopul de lumină care inundă naosul, îl face aerian şi auriu, atinge treptat, luminîndu-le puternic, pînă şi nervurile sub ale căror palme rigide atîrnă umbra lemnăriei. La căderea serii, atunci cînd e aproape întuneric în nava ale cărei bolţi se zăresc vag, plutind la mare înălţime, ca aripile unei uriaşe păsări nocturne, doar vitraliile mai sînt luminoase. Ziua care moare stropeşte stîlpii negri şi lespezile care nu se mai văd cu o ploaie de foc tot mai deasă şi tot mai arzătoare pe măsură ce întunericul creşte. Rozele adună ultimele răsfrîngeri ale soarelui care apune, luminînd tenebrele.

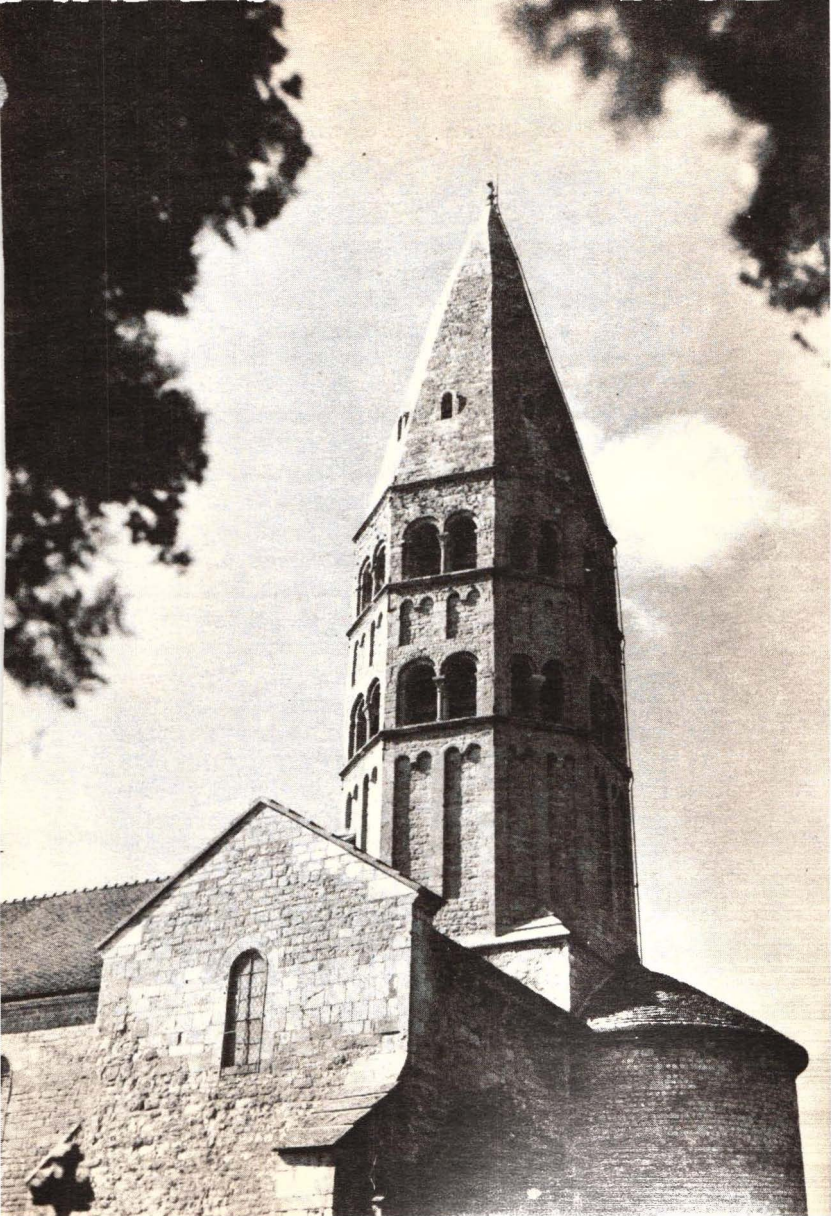
Tot ceea ce dă catedralei semnificaţia ei, tot ceea ce-i determină aspectul, irezistibila ascensiune a liniilor, legănarea curbelor care o înalţă deasupra oraşelor, totul este rezultatul dorinţei de lumină, şi dorinţa de lumină a sporit la arhitecţii săi pe măsură ce mînuirea acestor curbe şi linii le devenea mai familiară. Nicicînd un edificiu mai puţin mincinos nu şi-a arătat funcţia cu o asemenea inocenţă. Pretutindeni oasele străpungeau carnea, fiecare îşi recunoştea rolul, fiece adîncitură, fiece relief îşi justifica prezenţa. Scheletul exterior imuabil, imensele arce paralele care ţîşnesc de pretutindeni, susţinînd în văzduh nava

centrală sau iradiind către vîrf, o aruncă, o leagănă în spaţiu, asemeni membrelor articulate ale unui animal gigantic. Fiecare dintre organele sale, de la cel mai semeţ pînă la cel mai obscur, participă la puterea ei, ornamentul umil, floarea care mîngîie un plan prea nud, basorelieful uşor care dă viaţă unui profil, micile turnuleţe care încarcă acoperişul pentru a spori forţa stîlpilor pe care se sprijină arcbutanţii, nişele cu statui, săpate în contraforţi pretutindeni unde apăsarea este nulă, scuipători azvîrlind departe şiroaiele de ploaie care găuresc şi rod, prelungile coloane scobite pe chiar trunchiul stîlpilor pentru a da suporţilor bolţilor acel elan nervos şi susţinut care înfloreşte în vîrful lor cu eleganţa unei jerbe.

Nicăieri aiurea ornamentul sculptat n-a făcut în asemenea măsură trup cu edificiul. La indieni, statuia este una cu el pentru că ea se naşte în acelaşi timp cu el dintr-o concepţie panteistă a vieţii, care-i tîrăşte de-a valma pe constructori şi pe sculptori în propria-i mişcare. Aici, nu numai că unitatea de concepţie, de tradiţii şi de credinţe îi uneşte, în acelaşi elan, pe toţi cei care muncesc, dar nu există nici o statuie, nici o coloană lucrată, nu există ramură, fruct pe zid care să nu dea întregului încă mai mult echilibru şi mai multă soliditate. Ornamentul însufleţeşte, dă mişcare, poartă spre înălţimi tot ceea ce slujeşte la a imobiliza catedrala şi la a o lega de pămînt.

Nudă la început, la Sens, la Saint-Denis, la Paris la primul etaj, la Soissons, nudă ca o rasă care ia pentru prima oară contact cu viaţa, catedrala s-a acoperit în decurs de un secol cu formele pe

109. Clopotniţa bisericii Saint-André de Bâgé (Ain), sec. XII—XIII.



care această rasă le întîlnise în drumul său. Porticurile, timpanele, lintourile, galeriile cu colonete, turnurile înalte, orgi sonore înălțîndu-și năvalnic pădurile de piatră, tot acest pămînt la început golaș germinează basoreliefuri tremurătoare, cu frunzișuri sculptate pline de sevă, mii de statui puternice în care freamătă viața unui popor. Învăluite în ceață sau luminate de soare, fațadele, prin lumea lor de imagini pictate, participă, de la temelia severă și pînă la avîntul turnurilor, la mișcarea străzilor negre în care satele învecinate se scurg fără încetare — vînzători ambulanți, negustori cu caii, cu oile lor, barcagii și zarzavagii care aduc în oraș legume și lemne. În zilele de rugăciune, mulțimea cere simbolurilor de piatră care încing catedrala din Chartres cu o puzderie de ființe pure și blînde, sensul uman al emoției mistice. În zilele ploioase, se refugiază sub portalurile de la Notre-Dame, cele trei portaluri înscrise în zidul nud, sobre, simple, solide ca și el, pentru a comenta poveștile pe care zugravii și sculptorii, de un secol, le povestesc la adăpostul lor. În zilele de sărbătoare sau cînd vremea e frumoasă, lumea se uită cum înflorește fațada catedralei din Amiens, ca și cum secerătorii și culegătorii de struguri de pe porțile sale ar acoperi-o cu frunze de viță de vie și cu snopi, de la galeriile dantelate și pînă la flăcările din roza cea mare. În zilele de tîrg, din înaltul turnurilor catedralei din Laon se zăresc boii care pasc pe cîmpie. În zilele cînd sînt unși regii sau în zilele de sărbătoare regală, cînd cortegiile defilează între casele înguste de care atîrnă tapiserii, poporul năvălește

de-a valma, o dată cu armoniile de culori şi cu zarva lor, prin cele cinci portaluri ale catedralei din Bourges, şiroind de sculpturi pictate, le prelungeşte pînă în vîrful catedralei din Reims, de unde se prăbuşeşte fără încetare torentul de culori şi de forme ale naturii.

Dar înăuntru, nici o sculptură. Nava ar pierde din sonoritatea, din măreţia, din lumina ei. Bolta, principiul generator, este nudă, şi numai capitelul coloanelor înfloreşte. Lungile trunchiuri subţiri, lungile nervuri care se revarsă, susţinînd vitraliile, liniile absolute care converg şi îşi răspund, strălucirea pură a rozelor, totul are forţa abstractă şi nuditatea spiritului. Şi pretutindeni, funcţia este cea care determină forma. Fortăreaţa este o biserică întoarsă pe dos, nudă în afară pentru a putea rezista, acoperită de fresce, de covoare, plină cu lucruri din lemn sculptat, din fier forjat, pe dinăuntru, pentru bucuria ochilor şi pentru odihnă, şi singura catedrală ogivală franceză al cărei interior e plin de picturi şi de sculpturi, al cărei exterior e nud, formînd o masă ostilă, este construită la Albi într-un spirit de neîncredere şi de luptă, fortăreaţa înălţîndu-se ca un singur bloc, şi învesmîntînd într-o armură lăcaşul spiritului. În Sud, zidul păstrează majestatea romană şi uneori chiar o sporeşte. Acolo mai cu seamă unde spiritul romanic şi spiritul ogival fuzionează, la Saintes-Maries-de-la-Mer, la Aigues-Mortes, la Albi, la Agde, la castelul papilor din Avignon, o artă sublimă se va naşte. Atît de trufaşă, atît de nudă, atît de sobră şi de măsurată în alternanţa ritmică a zidului masiv care se înalţă drept şi a intrîndului

înscris în chiar grosimea sa, unde se deschid, sub semeața ogivă din vîrf, ferestrele suprapuse, încît pe lîngă ea — biserică sau fortăreață —, templul roman pare strivit, sau greoi, sau firav, iar catedrala franceză prea lucrată pe dinafară.

În arhitectura ogivală ca și în arhitectura romanică au putut fi distinse mai multe școli. Și, într-adevăr, este tot atît de ușor să observi de la prima vedere, în monumentul ogival, sobrietatea și măsura caracteristică pentru Ile-de-France și pentru Valois, veselia, însuflețirea, truculența, verva provinciilor Picardia și Champagne, forța rectangulară și primitivă a Bretaniei, risipa îmbelșugată și complexitatea Normandiei, pe cît e de ușor să distingi, în construcția romanică, răbdarea laborioasă a locuitorilor din Poitevin, forța concentrată a celor din Auvergne, eleganța încordată a provensalilor, vigoarea și finețea celor din Périgord. Și tot atît de ușor recunoști confluența celor două mari stiluri în elocința fastuoasă a burgunzilor. Dar atît la unii cît și la ceilalți, și în ciuda tendinței generale, care face ca în Sud să domine elementul spiritual, abstract, structural, didactic, și în Nord elementul nuanțat, viu, anecdotic, pitoresc, într-un cuvînt, în Nord sculptura, iar în Sud arhitectura, o întrepătrundere constantă a stilurilor locale, a epocilor, a influențelor din afară, transformă întregul pămînt al Franței într-o pădure de piatră orînduită și lucrată așa cum numai India, poate, a mai văzut țîșnind din pămîntul ei miraculos. Și, de altfel, arta indiană ca și arta khmeră sau javaneză, arta bizantină ca și cea arabă, arta greacă ca și arta romană, prin filiație directă sau indi-

rectă, prin raţionament sau intuiţie, prin coincidenţă de sentiment sau din simplă întîmplare, par a năvăli aici din toate colţurile pămîntului, pentru a se rezuma şi a se ordona timp de un secol în sensibilitatea mereu trează şi în inteligenţa naturală ce caracterizează Franţa. O varietate miraculoasă de senzaţii şi de expresii pătrunde fără efort, de la un capăt la celălalt al acestui teritoriu, în unitatea spirituală a unei singure voinţe şi credinţe. Fie că templul, la romanici, este sau nu lucrat ca un ivoriu, turnul pătrat, poligonal sau rotund, aproape plin sau străpuns peste tot de ferestre juxtapuse, clopotniţa dreaptă ca un strigăt sau încovoiată ca un plînset, absida poliedrică sau circulară, fie că bolţile în semicerc sînt multiplicate pe suprafaţa însufleţită sau abia indicate în înaltul zidurilor drepte, sălbatice ca nişte metereze — pretutindeni majestatea şi forţa doctrinei se vădesc în suprafeţele expresive ale vieţii şi în ritmurile sale pline de sevă. Fie că, pe faţadele ogivale, marile planuri tăcute se deschid aproape nude între contraforţii netezi, fie că, dimpotrivă, contraforţii sînt brăzdaţi de şanţuri, semănînd cu nişte tuburi de orgă, parcă pentru a accentua elanul vertical către cer, iar faţadele sînt acoperite cu dantele arborescente, fie că portalurile se înscriu în pereţi sau se împodobesc cu frontoane, cu mici clopotniţe, cu pinacle, fie că rozele strălucesc sau aruncă văpăi, că turnurile, al căror număr şi a căror dispoziţie variază fără încetare, sînt găurite de ferestre înalte sau formate din colonete şi seamănă cu nişte snopi de grîu, fie că trec, prin tranziţii insensibile, de la pătrat la poligon, şi de la poligon la con, pre-

tutindeni cascada năvalnică a formelor însufleţite şi a chipurilor fără de număr ale vieţii lasă totuşi să se întrevadă logica funcţiei şi raţionalismul spiritului. Ba chiar, şi miracolul acesta este poate şi mai surprinzător, cînd trei secole şi patru sau cinci stiluri amestecă stilul romanic şi pe cel gotic într-unul şi acelaşi monument, lumea de sentimente şi de senzaţii laolaltă împletite pe care el ne-o înfăţişează intră ca atare, şi pentru totdeauna, în ordinea imuabilă a spiritului.

V

Franţa, de fapt, acoperind cu carne vie un schelet atît de logic încît fixa pînă şi în detaliile ei forma monumentului, continua propria-i cucerire. Spiritul francez este cel mai structural din cîte există, dar structura sa este tot atît de simplă pe cît de mobilă şi de nuanţată îi este suprafaţa, apropiată de pămîntul său, de rîurile sale, de vînturile care-i străbat văzduhul. Oamenilor de pe acest pămînt le plăcuse întotdeauna să dea materiei chipul viziunilor lor. Primele obiecte gravate şi sculptate pe care le cunoaşte omenirea au apărut pe teritoriul care se întinde de la Atlantic pînă la Pirinei şi la Ceveni. Galii lucrau şi turnau bronzul încă înainte de sosirea legiunilor. Geniul greco-latin tresălta de fiecare dată cînd atingea acest pămînt.

Totuşi, înainte ca sculptura să fi părăsit cu totul mănăstirile, sfinţii şi sfintele erau zei îndepărtaţi, pe care poporul abia îi întrezărea în vîrful ierarhiei ecleziastice. După ce au coborît în stradă, ei

au început să trăiască. Zeul local, zeul muncilor agricole, zeul fîntînilor, al pădurilor, zeul care participa la toate actele vieții agricole, meșteșugărești, sociale a poporului, li s-a alăturat pe nesimțite. Sculptura a fost năpădită brusc, și pe de-a-ntregul, de un sentiment moral și familiar tot atît de simplu și de pătrunzător pe cît este o faptă omenească vie, și care continua, fără legătură vizibilă, spiritul nostru din cele mai vechi timpuri. Gesturile ei mărturiseau, ele apărau, ajutau, strîngeau la piept. Mîini se căutau, și se găseau, fețe se înclinau către alte fețe, exprimînd blîndețea pe care o simt unii față de ceilalți toți cei care au nevoie unii de alții. Fecioara, divinizată împotriva dorinței clerului, își purta copilul prin mulțime și îl arăta săracilor.

Desigur, cei care sculptau acele torsuri rotunde, acele șolduri deformate de sarcină, ușor ridicate de greutatea pruncului, acele lungi membre nervoase sau pline sub rochia de lînă, acele blînde figuri surîzătoare pe care le copiau pe șantier după chipul femeii care le aducea supa, erau buni creștini. Dacă nu iubeau cu adevărat din creștinism decît înduioșătoarele sale mituri umane, ei acceptau în schimb, fără să le discute, afirmațiile sale supranaturale, ceea ce îi scutea să fie prea severi față de faptele pe care le săvîrșeau. Și cum munceau bine, socoteau că lăcomia lor vinovată le dă puteri și că desfrîul lor vinovat compensează multe necazuri. Clericii ascultau cu aceeași plăcere ca și laicii povestirile nevinovate și slobode pe care imaginația populară le zămislea fără încetare. Trebuie să ne amintim că în aceste secole vii,

moravurile nu erau din cale afară de cucernice [1]. Preoţii înşişi aveau aproape toţi concubine, şi nici unul dintre ei nu ascundea acest lucru. Viaţa era prea bogată în forţe tinere pentru a putea accepta zăgazuri. Omul din acea vreme venea să asculte liturghia însufleţit de cea mai puternică şi mai simplă dragoste, dar el adora spiritul, căci puterea însăşi a credinţei sale îi elibera fapta, dezlegînd-o de litera dogmei. Oamenii îşi făceau adesea semne cu cotul, îşi dădeau bobîrnace în timpul predicilor, rîdeau pe seama preotului. Pe lintouri şi pe timpane virtuţile nu mai erau totdeauna întruchipate de călugări. Mult mai adesea ele îi întîmpinau pe săraci cu surîsul fermecător al unei figuri feminine. Mulţimea găsea foarte firesc să vadă diavoli azvîrlind în cazanele lor o ceată ce se zvîrcoleşte de soldaţi, de episcopi, de regi înnebuniţi de spaimă. Poporul din Franţa era prea sigur de el pentru a nu ierta ofensele ce i se aduseseră, dar spunea ce gîndeşte cu o candoare desăvîrşită, şi deşi infernul său era mai curînd comic decît înfricoşător, el îi împingea înăuntru, cu viclenie răutăcioasă, pe cei care nu respectau sfînta menire pe care pretindeau că o au de îndeplinit.

Dumnezeu-Tatăl nu apare aproape niciodată în sculptura bisericilor. Sărmanii meşteri nu priveau atît de sus. Ei nu ştiau săvîrşi bine ceea ce nu văzuseră niciodată. Nu erau lipsiţi de imaginaţie, desigur, şi nici de o vagă, universală şi confuză

---

[1] A se vedea în *Histoire de France* de *Lavisse*, cum înfăţişează Langlois secolul al XIII-lea.

110. Şcoala din Reims (sec. XIII). Înger. Lemn. Muzeul Luvru.

cultură. Dar imaginația lor se mișca în cadrele, de altfel imense și multiple, ale vieții care îi înconjura, și instinctul lor de artiști era prea imperios pentru a îngădui culturii lor teologice și legendelor pe care le cunoșteau să le ofere altceva decît pretexte pentru a și-l manifesta. Sfînta Fecioară răsărea vie din piatră pentru că imaginea maternității, în acele timpuri de viață frenetică, era pretutindeni. Iar sfinții și îngerii înconjurau portalurile pentru că cei care sufereau vedeau în fiecare zi aplecîndu-se peste chinul lor chipuri pline de bunătate și chipuri dătătoare de speranță.

În timpul perioadei sale de organizare defensivă, biserica abătuse din drum spre folosul puterii sale exterioare elanul sentimental din care se născuse creștinismul. Franța secolului al XIII-lea a așezat din nou în plină umanitate vie acest elan sentimental. Sub presiunea forței sale interioare, străvechiul cadru teologic s-a sfărîmat pretutindeni, iar creștinismul, care pînă atunci dominase viața, a fost dominat de ea, tîrît în mișcarea ei. Peste semitismul Sfîntului Paul, care îi pregătise explozia, impunîndu-i repaosul, împotriva disciplinei Romei, care înălța de o mie de ani zăgazuri pentru a o apăra împotriva forțelor anarhice din afară, ea a regăsit spiritul fratern al celui care se născuse într-un staul, care tîra după el cete de săraci, care primea la el pe femeile adultere și care le vorbea florilor, pentru că ea se năștea dintr-o stare socială și mai aspră decît cea a lumii vechi, și pentru că o revoltă de iubire virilă devenea o trebuință universală.

Civilizațiile antice, ajunse la declinul lor, își plîngeau soarta. Durerea lor păruse declamatorie și ipocrită, pentru că viața le părăsea. Evul Mediu, în care se afirma viața, și-a dominat suferința. A fost fericit, tot atît de fericit ca și lumea veche în epocile ei de deplină înflorire, iar mila n-a fost pentru el decît un element al puterii redobîndite de a trăi. Ignorîndu-și bravura, el le-a întins amîndouă mîinile tuturor celor care aveau nevoie de el. A regăsit fără efort, în exercițiul cotidian al datoriei împlinite, principiul social al creștinismului, pe care Sfinții Părinți îl căutaseră într-o organizație teocratică pentru moment necesară spre a apăra dezvoltarea noilor popoare, dar care dăuna manifestării gîndirii lor originale.

111/112

111. Catedrala din Reims. Iarna (sec. XIII).

112. Biserica din Rampillon. Un compartiment al retablului: Dulgherul (sec. XIII).

Acest caracter social defineşte sculptura franceză. Văzută din afară, fără îndoială, şi în totalitatea ei, aminteşte întru totul, din secolul XII şi pînă în secolul XV, de evoluţia şcolilor antice de la arhaism la academism, trecînd printr-un moment de echilibru, cînd ştiinţa şi sentimentul, atingînd cea mai înaltă certitudine a lor, iradiază din acelaşi focar. Arta romanică are forţa surîzătoare şi rigiditatea ritmică a secolului VI grecesc, arta din secolul XIII francez este calmă şi matură ca aceea pe care au afirmat-o, deplin stăpîni pe ei înşişi, Fidias şi precursorii săi. Mai tîrziu, în Franţa ca şi în Grecia, se impune încetul cu încetul virtuozitatea descriptivă, naturalistă şi pitorească. Diferenţa esenţială, fără îndoială, constă în aceea că sculptura gotică nu tinde să realizeze în primul

rînd acel echilibru al volumelor prin care sculptorii templului din Olimpia şi ai Partenonului treceau de la o formă la altă formă, de la o idee la altă idee, fără ca spiritul să-şi dea seama de drumul urmat, şi pentru ca el să intre o dată cu ele în conştiinţa şi în necesitatea unei armonii universale. Cînd îl realizează, faptul pare o tentativă izolată, apariţia impresionantă a unui individ solitar într-o mulţime zgomotoasă... Aproape întotdeauna artistul grec repartiza în valuri ritmate viaţa interioară a pietrei pe toată întinderea planurilor, pentru a-şi sili toate figurile să participe la echilibrul cosmic. Aproape întotdeauna francezul o concentrează într-o frunte înclinată, într-o bărbie înălţată, într-un umăr, într-un sîn, într-un cot, într-un şold, într-un genunchi care frînge adesea linia aşteptată, subliniind astfel sensul direct, actual şi simplu al acţiunii pe care vrea s-o exprime... Sculpturile templului din Olimpia şi Parcele de pe Partenon vădesc, fără îndoială, zorile unui modelaj făcut în acelaşi spirit cu acesta. Dar aici aspiraţia către armonie domina totul.

Profilurile statuii gotice sînt mai puţin subtile decît la egipteni, şi mai puţin definite decît la greci. Ele sînt mai variate şi mai vii, pentru că lumina este mai schimbătoare şi mai difuză, şi mai ales pentru că ele exprimă o lume de trebuinţe morale pe care nu le puteau resimţi nici grecii, nici egiptenii. Niciînd umbrele şi luminile nu fuseseră distribuite cu un asemenea sentiment al valorii lor psihologice. Niciînd materia nu fusese lucrată cu această emoţie concretă. Niciînd

113. Coborîrea de pe cruce. Fildeş (sec. XIII). Muzeul Luvru.

nu emanase din ea, din formele pline şi tratate generos care o dezvăluiau ochilor, o strălucire mai profundă, mai totală şi mai gingaşă. Nicicînd o tinereţe mai curajoasă în faţa vieţii, dar şi mai ştiutoare decît umanităţile adolescente de nefericirea care o aşteaptă, nu acceptase cu mai multă bucurie necesitatea efortului. Unele statui ale catedralei din Reims ne duc cu gîndul la Apollo din Olimpia, prin felul cum se înalţă în lumina din care răsare parcă fruntea lor. Apa curată a izvoarelor care ţîşneau din stînca elenică pare a curge pe trupurile şi pe membrele statuilor de femei care veghează portalul transeptului catedralei din Chartres. Oamenii, o dată mai mult, le-au atribuit zeilor eroismul lor.

De aici nu trebuie însă să se tragă concluzia că fie şi cei mai mari dintre arhitecţii şi sculptorii francezi ar fi avut preocupări filozofice de un ordin la fel de înalt ca acelea ale sculptorilor de la care gînditorii greci au sorbit viaţa spiritului. Dar, pe lîngă condiţiile geografice care diferenţiau atît de profund Franţa de Nord, umedă şi răcoroasă, de Grecia, aridă şi bîntuită de arşiţă, viaţa fusese mai aspră în Evul Mediu decît în secolul lui Pericle, războiul şi nenorocirile siliseră masele să simtă şi mai adînc necesitatea solidarităţii active, şi omul avea mai multă nevoie de om. În plus, aceste condiţii diferite de viaţă naturală şi socială se revelau brusc în atmosfera de legendă sentimentală pe care mitologia creştină o crease treptat. Nu încape îndoială că sculptorul grec, care smulgea lumea antică din ritmurile sale epuizate,

a avut asupra meşterului care a zidit catedralele o superioritate de gîndire comparabilă cu distanţa dintre *Prometeu* de Eschil sau dintre *Antigona* de Sofocle şi un Mister din secolul XIII, dar e totodată sigur că zidarul catedralelor i s-a alăturat fără efort în euritmia universală, pentru că el a fost un element din simfonia monumentală pe care instinctul comun al unei întregi mulţimi îl făcea să ţîşnească din inima ei.

VI

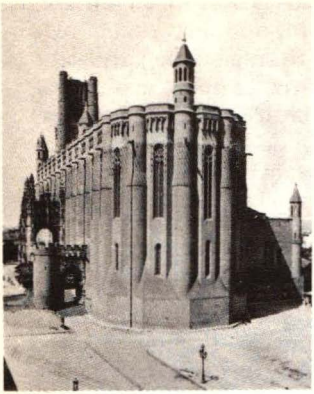
Întregul popor din Evul Mediu, cu tot ce ştia, cu tot ce dorea şi cu tot ce visa el în mod nedesluşit, şi-a înălţat templul, casă a realităţii şi a speranţei, după cum îşi construia în acelaşi timp, prin libertăţile obişnuite de Comune, dreptul la viaţă, dreptul, pentru epocile viitoare, de a cuceri prin gîndire. Nu fiindcă, după cum s-a pretins, fiecare locuitor de la oraş şi de la ţară şi-ar fi pus piatra la temelie. Dar breslele care l-au ridicat, dulgherii, zidarii, cioplitorii în piatră, pictorii de vitralii şi decoratorii în ipsos, plumbarii, zugravii aparţineau, cu toate rădăcinile lor, poporului celui mai de jos, care le inspira întru totul viziunile şi trebuinţele. Arhitectul desena planul, împărţea munca, apoi fiecare, dînd frîu liber instinctelor sale, însufleţea un capitel, sculpta o imagine, înrăma în plumb sărbătoarea unui vitraliu, alinia, între nervurile diagonale, micile pietre cioplite cu mîna, care suspendau bolta la o sută sau la o sută cincizeci de picioare înălţime. Catedrala trăia în asemenea măsură viaţa constructorilor ei, încît ea

se schimba în acelaşi timp cu ei, fie că o generaţie înalţa un etaj ogival peste un etaj cu bolţi semicirculare, fie că o alta abandona un braţ de transept pe jumătate construit, adăuga o cunună de capele, schimba profilul turnurilor, le multiplica sau le lăsa neterminate, aprindea o roză pe faţada unei nave romanice văduvită de bolta sa în formă de leagăn. Catedrala se înalţa, cobora, se întindea o dată cu sentimentele şi cu dorinţele noastre.

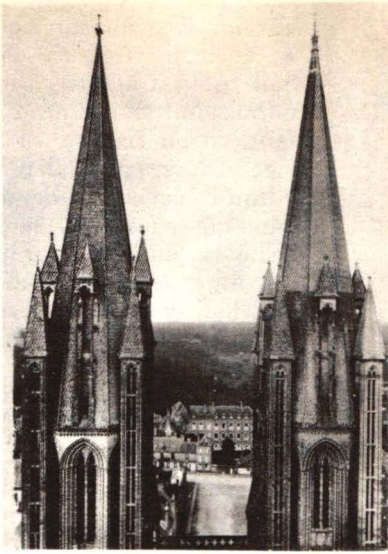
De aici unitatea ei stufoasă din care, ca şi în mulţime sau în natură, formele cele mai diferite îşi trăgeau solidaritatea, pentru că în ele curgeau aceleaşi seve. De aici libertatea, elanul şi violenţa, şi dulceaţa imnului pe care-l cîntau glasurile sale nenumărate, de care mai freamătă încă şi azi. Era o Enciclopedie dăltuită cu dragoste în materia Franţei. Istoria sfîntă şi mitul creştin, transpuse în viaţa sa activă, se pierdeau în valul ascendent al formelor expresive, care povesteau cu miile lor de voci laolaltă împletite, tot ceea ce cuprindea sufletul maliţios sau naiv, şi cînd liric, cînd inocent, al celor care le auziseră trezindu-se în ei. Cavalerii aduceau din Orient poveşti cu dragoni şi himere. Imaginaţiile împrospătate dădeau o figură concretă vampirilor, vîrcolacilor, animalelor moraliste şi vorbăreţe de care povesteau fabliauxurile. Şi fiindcă sculptorii nu-i văzuseră nici pe regii, nici pe sfinţii, nici pe episcopii de care pomenea legenda, ei luau drept model fizionomiile cele mai caracteristice ale oamenilor de pe stradă. Catedrala fremăta de larma tuturor meseriilor.

Țăranii își semănau aici grîul, își secerau spicele, își tescuiau strugurii sau merele. Caii, măgarii, boii arau, trăgeau căruța, caprele și oile nu se mirau cînd se întîlneau pe același stîlp cu un elefant, cu un rinocer, cu un hipopotam, cu un rege mag călare pe cămila sa. Statuia Libertății lega viitorul oamenilor de amintirile îndepărtate scăpate din naufragiul lumii antice. O viață nedeslușită și plină de murmure, de cîntece de păsări, de susur de izvoare, de freamăt de gîngănii sub mușchiul verde, se trezea sau adormea. În jurul capitelurilor, lumea vegetală germina, muguri mari, apoi frunze cu contururi pure, lipite de mîini murdare de pămînt pe piatra cioplită grosolan, apoi revărsarea frunzelor de viță de vie, a ramurilor bogate, toate frunzele Franței foșnind în vîntul care însufleța orga turnurilor, vița de vie, trandafirul, stejarul, tufa de fragi, salcia, salvia, nalba, trifoiul, țelina, varza, scaietele, pătrunjelul, lăptuca, feriga, frunzele Franței săpate în materie cu o asemenea pornire senzuală încît ele se transformau în fiecare clipă în vagi forme mișcătoare, buze, sîni, cute de carne în care șovăia viața universală sub aparențele ei primitive. Basoreliefurile care ieșeau din ziduri păreau — în asemenea măsură imaginea se contopea cu fundalul pe care era proiectată, cu spațiul ambiant plin de vapori de apă — a culege floarea pietrei, a preciza treptat, cu dalta, formele pe care ea le conține în devenire.

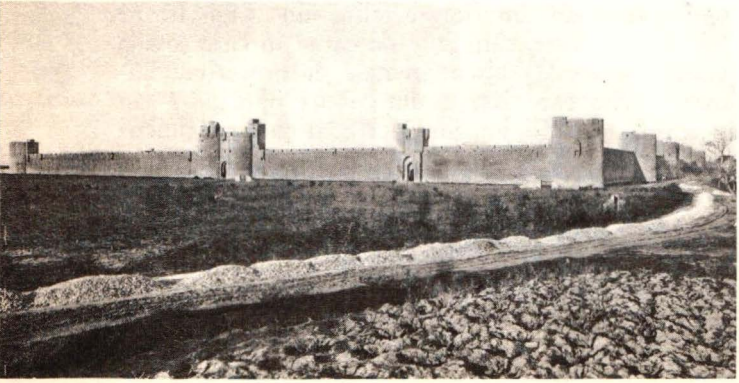
Nimic nu arată mai bine cît e de zadarnică vechea opoziție dintre arhitectură și artele numite de „imitație", decît catedrala franceză, ale cărei



115

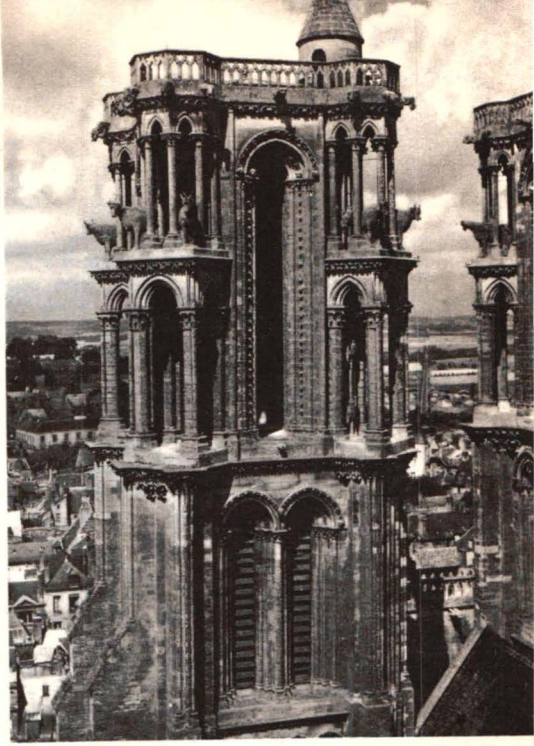


116



114

114—115—116—117—118. Aigues-Mortes, Albi, Coutances, Laon, Chartres.



117

118

suprafeţe vii acoperă un schelet viu. Nimic mai superficial decît obişnuita definiţie a plasticii, al cărei rol nu este de a imita lumea formelor ci de a surprinde raporturi cărora arhitectura le dă expresia cea mai abstractă. Arhitectura participă la viaţa pămîntului şi a cerului nu numai prin întreaga sa ornamentaţie sculptată sau pictată, ci şi prin originea sa cea dintîi, prin repetarea instinctivă pe care o înfăţişează a marilor arhitecturi naturale, din care spiritul uman culege elementele revelaţiei logice cunoscută sub numele de invenţie. Toate boltele s-au născut din formele pe care le-am învăţat de la cupola cerului şi de la încovoierea ramurilor înalte, toate coloanele sînt arbori, toate zidurile sînt stînci sau faleze, iar acoperişul nu se întinde decît pentru a îngădui oamenilor să se bucure de vîntul nopţii, nu se înclină decît pentru a duce ploile pînă la pămîntul care le soarbe. Ţinuturile din Nord, care sînt împădurite, şi a căror lumină este difuză, impun imaginaţiei noastre faţade împodobite, ţinuturile din Sud, care sînt sterpe şi unde lumina este orbitoare, dictează prelungile linii pure — stilul romanic a dăinuit în Sud. Apa pătrunde în piatra din Nord, o însufleţeşte, o amestecă cu humusul umed, cu muşchiul, cu frunzele putrede. Marmora din Sud este atît de saturată de soare încît devine treptat un focar de lumină, o sursă de căldură tot atît de dătătoare de viaţă ca şi cea care concentrează tăria toamnei şi a verii în fructe. Totul leagă de pămîntul său edificiul construit cu piatra extrasă din acest pămînt, ritmul apelor şi al vînturilor, şi culoarea cerului şi a ogoarelor, mersul

obișnuit al anotimpurilor. Sub pardoseala naosului crește pădurea subterană, coloanele groase se înfig adînc în întunericul criptei, înrădăcinînd în pămînt zvîcnetul vertical al trunchiurilor, bogăția ramurilor și a frunzelor. În catedrala franceză, în prelungile sale coloane palide, tremură pădurile de albeți și de mesteceni, pădurile luminoase, cu copaci rari, din Picardia și din Champagne, și ramurile lor luminate de flăcările vitraliilor. Cînd amurgurile năpădesc naosul, făcînd să pară și mai uriași stîlpii din penumbră, învăluind într-un mister și mai adînc bolțile solemne sub care aurul sfîrșitului de zi devine mai întunecat, te gîndești la pădurile noastre de stejar. Și aburul ușor al cerului nostru, care e una cu masa aerului, ce contopește cu tăcerea fundalurilor mișcarea confuză a formelor ornamentale, pătrunde în turnurile ajurate și aruncă un văl de fum auriu peste incendiul marilor vitralii, înalță o dată cu catedrala, deasupra colinelor și cîmpiilor, apa tulbure a fluviilor șerpuitoare, tremurul firav al arborilor, ale căror frunze uscate, cînd vremea este umedă, hrănesc noroiul de pe drumuri. Ramuri se zbuciumă, zgomote urcă, șoapte se aud iar cînd vîntul s-a liniștit. Catedrala din Coutances se înalță din toate părțile, săgețile, turnul central, micile clopotnițe poligonale se avîntă, străbat văzduhul într-un zbor atît de pur și atît de nud, încît vîrfurile lor se pierd în el ca niște voci. Catedrala din Laon, de la temelie și pînă în înaltul turnurilor, este înverzită de mușchi și de plante sălbatice, contraforții celei din Beauvais, care țîșnesc pînă la o înălțime de trei ori mai

mare decît cea a pădurilor din preajmă, foşnesc ca o pădure cînd se apropie furtuna, şi vechea clopotniţă a catedralei din Chartres e o flacără de aur plutind în ceaţă.

VII

Nimic, în această expresie socială şi naturală, nu se află în afara pămîntului şi a poporului din care s-a născut în mod spontan. Unitatea simfoniei este cu atît mai impresionantă cu cît un număr mai mare de voci iau parte la cîntec, la rugăciune, la şoaptă, la plînset, la rîs, şi pentru a arunca melodia schimbătoare a dantelelor de piatră, de sticlă şi de raze peste dangătul intermitent al clopotelor, peste zvonul bolţilor sonore sub care cîntarea sfîntă se înalţă şi coboară. Catedrala se află chiar în faţa universităţii vecine, pe care adeseori o adăposteşte [1], şi în seama căreia ea n-a lăsat niciodată pe de-a-ntregul viaţa intelectuală, de vreme ce studenţii îi întîlneau pe meşteşugari sub bolţile sale, unde se înfrăţeau întru spirit prin elaborarea colectivă şi indistinctă a farselor, a misterelor şi a moralităţilor, rezumat puternic al ideii secolului şi al imaginilor vieţii. Ea a formulat pentru noi acele şcoli tulburi la care vin să înveţe patru sau cinci naţiuni, în care toate elementele colaborează în mod confuz, profesorul cu discipolii săi, filozofii greci cu Părinţii Bisericii, şi ceea ce poate

[1] Consiliile Universităţii din Paris aveau loc în catedrala Saint-Julien-le-Pauvre.

fi predat, cu ceea ce se învaţă de unul singur. Prodigiosul Aristotel, pe care îl invoca gîndirea revoluţionară împotriva teologilor, ar fi recunoscut în unitatea dezordonată şi în bogata materie a acelui timp, explozia geniului senzual care o dată la o mie de ani urcă din străfundurile popoarelor, pentru a izbăvi lumea de primejdiile abstracţiei pure.

Carnea fusese atît de blestemată şi de atîta vreme, formele atît de dispreţuite, dorinţa de a le iubi pentru ceea ce ele ne învaţă fusese atît de înfrînată şi de atîta vreme, încît în ziua în care această dorinţă n-a mai putut fi stăpînită, ea a schimbat axa vieţii şi, dezvăluind-o ei însăşi, a sugrumat-o. A existat o asemenea revărsare de forme, o asemenea beţie de senzaţii, încît nu numai ideea creştină de purificare a fost nimicită, dar şi arta, venită să protesteze împotriva acelei idei, s-a devorat pe sine. A murit pentru că îşi satisfăcuse cu prea mare violenţă trebuinţele care-i dăduseră naştere. În mai puţin de trei sute de ani, spiritul francez a urmat drumul care duce de la Sens sau de la Noyon, de la Notre-Dame, de la Chartres, de la Beauvais, logica nudă, unitatea, armonia, elanul, pretutindeni sobrietatea şi forţa, la Reims, magnifica orgie senzuală, la Rouen, agonia fragilă şi scînteietoare. Sculptura, la început — lipită de ziduri, mai tîrziu încorporată zidurilor, s-a desprins de ziduri, şi, o dată disocierea începută, ea s-a accentuat rapid pînă la anarhia finală. Ea nu mai exprimă, cu începere din secolul XIV, decît portretul individual — pătrunzător, naiv, cordial şi sigur de el însuşi. Apoi, sculptorul este prea iscusit, el mînuieşte dalta cu asemenea uşurinţă, încît o priveşte cum dă

119. Catedrala din Bourges. Cei aleşi (sec. XIV), detaliu.

formă materiei, iar forța care-i călăuzea sufletul a trecut în întregime în mîna sa. Liniile catedralei se complică și se întrepătrund, își pierd sensul, bolțile se încarcă cu nervuri suplimentare, pe care ornamentul inutil le va fragmenta curînd. Ea dispare sub bogăția detaliului, își slăbește suporții, sculptîndu-i, își reduce cu fiece zi plinurile, cu riscul de a se prăbuși, pentru a lăsa un loc tot mai mare vitraliilor care o năpădesc de pretutindeni. Cînd a apărut, lumea murea în întuneric, în singurătate și în tăcere. Ea i-a dezvăluit lumina, forma și tumultul, cu prețul morții ei.

De aici caracterul exploziv și trecător al artei franceze din Evul Mediu. Catedrala s-a sprijinit în cîrje, după cum îi reproșează Michelet. Arcbutanții săi, care sînt atît de puri pentru că poartă cu credință povara unei lumi, un secol greu cît o mie de ani încordați într-un singur efort, îi dau acel aspect de improvizație care o face atît de vie și, aparent, atît de fragilă. Văzînd această grabă, ai spune că poporul din Franța, trezit deodată din somn și lăsîndu-se în voia beției de a trăi, orbit de lumină, năpădit de imagini nenumărate, plin de vervă și de bucurie, presimțea că abia va avea timpul, între opresiunea teocratică agonizantă și opresiunea militară viitoare, să exprime năvalnic și confuz ceea ce înțelesese din natură după prima sa întîlnire cu ea, după moartea vechilor zei.

Catedrala o dată învinsă, în același timp cu Comuna și pentru aceleași motive, din elanul care-i dăduse naștere n-a mai rămas nimic — decît ea însăși. Energia națională, moleșită la început în urma propriei sale creșteri, apoi zdrobită sub noua

invazie şi sub cea mai atroce mizerie, poate, din cîte a cunoscut istoria, s-a prăbuşit. N-au mai existat în Franţa decît monarhia, din ce în ce mai puternică, şi catolicismul, care recîştiga terenul pierdut, acţionînd asupra spiritelor obosite. Înaltul cler, reprezentant al creştinismului politic, a pus stăpînire pe catedrală, pentru a combate creştinismul doctrinar al călugărilor prin creştinismul uman al poporului. Mulţumită lui, catolicismul a beneficiat de loviturile pe care i le dăduse Evul Mediu. A cîştigat de aici renumele de măreţie estetică, renume care l-a făcut atît de seducător. În ochii viitorului va fi acel lucru cumplit şi blînd, profund artistic, profund moral, diferit, în funcţie de felul cum s-a manifestat în Franţa, în Italia, în Flandra, în Spania, în Germania, în Anglia, unitar totuşi prin dogmă şi prin autoritate, teologic şi totodată popular, tradiţional şi spontan, universal şi naţional. S-a crezut, — a crezut sincer chiar el însuşi, — că el a făurit Occidentul secolului XIII, după chipul său. În realitate, Franţa şi Europa sînt cele care, cuprinse de o mare sete de viaţă, au silit timp de o sută cincizeci de ani catolicismul să semene cu ceea ce erau ele.

„Atît de mare, spunea sfîntul Bernard, anatemizînd încă de pe atunci rigida sculptură în stil romanic care decora primele temple, în timp ce combătea de asemeni spiritul Comunelor şi condamna în persoana lui Abailard spiritul Universităţilor, atît de mare, atît de uimitoare apare pretutindeni varietatea formelor, încît călugărul este ispitit să studieze mult mai mult statuile de marmoră decît cărţile, şi să mediteze mult mai mult

la aceste chipuri decît la legea lui Dumnezeu"... Catedrala nu este creştină decît pentru cei care nu simt că tot ceea ce este omenesc conţine creştinismul, şi îl precede, şi îi supravieţuieşte, după cum ea nu este anti-creştină decît pentru cei care nu simt sub ce aspecte ale sale creştinismul rămîne omenesc [1]. Ea este umană, şi tradiţională, şi revoluţionară, şi profund opusă principiului autoritar şi moralizator al creştinismului ce se consideră definitiv organizat, pentru că a exprimat idei morale sub forma cea mai sensibilă şi pentru că a tradus în limbajul cel mai senzual dogmele care afirmă caracterul regal al spiritului pur. Ea reabilitează natura omului, natura lumii în care el trăieşte. Ea îl iubeşte pe om pentru el însuşi, pentru că, deşi slab, e însufleţit de un curaj uriaş, şi descrie paradisul omului, cu arborii, cu apele şi cu norii pe care el îi vede cînd îşi înalţă ochii spre cer sau cînd iese pe porţile oraşului său, cu legumele pline de pămînt şi cu fructele pe care i le aduc de la ţară, în zilele de tîrg, animalele domestice care-i împărtăşesc destinul.

Catedrala — arta ogivală în întregimea ei — realizează pentru o clipă echilibrul dintre forţele populare virgine şi monumentul metafizic al cărui cadru fusese pregătit de filozofia creştină timp de

---

[1] Formulată în termeni moderni, problema nu are sens. Se mai discută încă dacă constructorii catedralei erau sau nu „anticlericali". Cînd se va înţelege oare că orice afirmare a vieţii în sînul maselor sfărîmă dogma de ieri, chiar cînd o celebrează ? Francmasoni sau nu, lucrul nu are nici o importanţă. Sculptorii din Evul Mediu nu sînt nişte liber-cugetători. Ei sînt nişte liber-instinctuali.

o mie sau de o mie două sute de ani. Dar aceste forțe sfărîmă cadrul acesta, desfășurîndu-se pe deplin. Zidarii și sculptorii consacră, împotriva Bisericii, pătrunderea formei lumii care moare și renaște neîncetat, în spiritul și în carnea noastră. Dorința populară tîrăște după sine, în mișcarea ei, toată materia imobilă a prohibițiilor și a formulelor în care aparatul teocratic vrea să o închidă. Clerul, fără îndoială, impunea decoratorilor obligația, la care, de altfel, aceștia consimțeau cu ușurință, de a respecta o ierarhie riguroasă a imaginilor, o scriitură simbolică inflexibilă, a cărei dispoziție o supravegheau : „Numai arta aparține picturului, orînduirea se cuvine a fi hotărîtă de Sfinții Părinți", arată Conciliul din Niceea [1]. Conciliul din Niceea nu știa că arta este totul și că, fără ea, ierarhia este ca un veșmînt gol, de vreme ce în clipa în care arta țîșnește din inimi ea este pasiune, voință, suferință, religie, dreptate, viață. Ce însemnătate avea faptul că edificiul era crucea, că absida era cununa de spini, că altarul era capul lui Christos, că strălucirea vitraliilor era lumina cerească și că turnurile erau brațe care imploră ? Mulțimea, în Evul Mediu, se exprima simbolic pentru că simbolul rezuma realitățile morale superioare pe care ea nu le discuta, spre a rămîne mai liberă să-și descopere realitățile sale spirituale, și pentru că ea afla în el un inepuizabil pretext de a spune ceea ce o făcea să se înăbușe. În Evul Mediu, simbolica și teologia trăiau o dată cu

[1] A se consulta, în ceea ce privește raporturile exterioare ale simbolicii creștine cu arta catedralei, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* de Émile Mâle.

viaţa, aveau aceeaşi viaţă ca şi viaţa însăşi, ele nu erau decît un element în simfonia uriaşă în care toate forţele epocii se întîlneau pentru a-şi răspunde şi a se asocia. Corpul social, fără a se strădui să recunoască elementele care-l constituiau, lăsa viaţa lor arzătoare să-i organizeze spontan echilibrul şi acţiunea.

S-ar părea că, de la distanţă, nu putem aprecia istoria unei mari rase decît prin trăsăturile generale care o caracterizează. Ea ne apare atunci ca fiind cuprinsă pe de-a-ntregul într-o operă particulară, ca luînd, spre a spune astfel, o formă vizibilă, tangibilă, în care toate aventurile sale ce ţin de inteligenţă şi de durere apar sublimate. Pare că ea n-a trăit, n-a sîngerat, nu s-a războit şi nu a făcut negoţ, nu a cultivat pămîntul, nu a lucrat fierul, decît pentru ca să se nască acea operă, care conţine, rezumă, exaltă viеţile obscure şi sentimentele neformulate ale miliardelor sale de oameni vii şi morţi. Şi astfel, de fiecare dată cînd evocăm spiritul unui popor, ne vine pe buze numele omului care-l reprezintă în modul cel mai evident, în momentul său cel mai decisiv. Beethoven ne dăruieşte Germania, Shakespeare Anglia, Michelangelo Italia, Cervantes Spania, Rubens Flandra, Rembrandt Ţările de Jos. Cînd ne gîndim la Franţa, ezităm. Montaigne este eroul inteligenţei eterne, superioară destinului popoarelor, limbajului lor, pasiunii lor. Pascal nu cunoaşte bucuria divină care urcă o dată cu sîngele în gesturile poporului, chiar cînd aceste gesturi sînt nedrepte sau deznădăjduite. Cei care ne-au povestit cel mai bine, Rabelais, La Fontaine, Molière, sînt lipsiţi de acea mistică pasi-

une care dă o dimensiune eroică sufletului omenesc, şi datorită căreia într-un singur om, şi într-un singur moment, ea poate concentra şi rezuma toate puterile vii care, în acel moment, definesc în ochii noştri orientarea destinului şi a lumii. Hugo îşi diluează puterea cu programe şi predici. Dar catedrala ne oferă tot ceea ce iubim la Hugo sau la Pascal, tot ceea ce este al nostru în Rabelais, în Molière sau în La Fontaine, tot ceea ce, la Montaigne, domină timpurile şi locurile. Ea înalţă totul, prin boltele şi turnurile sale, cu o asemenea pasiune lirică, încît prin ea mulţimea franceză se ridică pînă la presentimentele supreme la care nici cei mai mari dintre artiştii noştri n-au ajuns aproape niciodată.

Eroul francez este catedrala.

EXPANSIUNEA IDEII FRANCEZE

I

„Miracolul francez" a fost în asemenea măsură un miracol, încît a uimit poporul de la oraşe, iar oamenii sărmani de la ţară au alergat din toate părţile spre a vedea cum se înalţă tot mai sus, an de an, deasupra ţiglelor înclinate şi a faţadelor ascuţite, broderia albastră şi aurie a pietrelor pictate, vitraliile sîngerii sclipind în lumină, avîntul masiv sau prelung al turnurilor şi al săgeţilor care vibrau la bătăile clopotelor de bronz. O dată terminată, zidarii şi sculptorii îşi priveau opera ca şi cum ar fi venit de la celălalt capăt al lumii ca s-o vadă. Fiecare lucrase la locul său, îşi fixase vitraliul, îşi cioplise statuia, îşi ridicase zidul său piatră cu piatră, fiecare văzuse doar o frunză, un fir de iarbă din pădure, mulţi chiar muriseră fără să-şi înalţe ochii de la mugurele care se umfla sub degetele lor, de la fructul care se cocea sub ochii lor, şi pe care nu aveau totdeauna timpul să-l culeagă. Şi iată că după ce schelele fuseseră dărîmate, înalte bolţi solemne, cataracte de raze, un munte aerian de coloane şi de statui se iviseră pe cerul familiar. De unde venea oare această extraordinară unitate, în care prezenţa credinţei, a speranţei, a dumnezeului viu care sălăşluia în inima mulţimilor se afirma fără ca nimeni, nici chiar arhi-

tectul care făcuse planul edificiului, să se fi gîndit dinainte să le exprime ? Nici unul dintre ei nu știa că ea preexista în el, nici unul dintre ei nu știa că propria sa umilință și propria sa slăbiciune, pentru că mergeau în același sens, în același pas, în același ritm cu slăbiciunea și umilința vecinului, se sudau zilnic cu ele, pentru a construi împreună o enormă putere anonimă, care va izbucni în istorie ca manifestarea cea mai înaltă de idealism colectiv. Cînd s-au întors să-și privească opera, nici unul nu și-a amintit că și el contribuise la ea, dar toți au știut că așa arată paradisul.

Veneau, așadar, de la țară, și din locuri încă și mai depărtate. Veneau să vadă, veneau să ia lecții, veneau să-i roage pe meșterii zidari să treacă marea sau munții pe cheltuiala orașelor bogate, care toate vroiau să aibă cea mai frumoasă biserică sau cel mai înalt meterez. De două secole, de altfel, Franța devenise marele focar occidental. Cucerise, prin normanzi, Sicilia și Anglia, trimitea neîncetat în Orient, sub pretextul ingenuu și puternic stimulator de a elibera Sfîntul Mormînt, expediții coloniale, care înălțau pretutindeni în Siria, în Grecia, în Insule, cetăți franceze, și încercau să ocupe Egiptul și Africa de Nord. Baroni francezi își încingeau frunțile cu cununile Atenei, ale Constantinopolului, ale Ciprului, ale Ierusalimului. Sufletul francez desfășura forța de expansiune care-i îngăduia neîncetat, și în nenumărate locuri din Franța, să sape canale, să construiască poduri, apeducte, fîntîni, să deschidă spitale și școli,

să suspende la o sută de picioare înălțime zborul majestuos al bolților ogivale. După cum avea să arate lumii, cinci sute de ani mai tîrziu, că revelația monarhică își trăise traiul, ea denunța acum, cu ingenuitate și veselie revelația teologică, semănînd pretutindeni acțiunea, viața, experiența, libertatea.

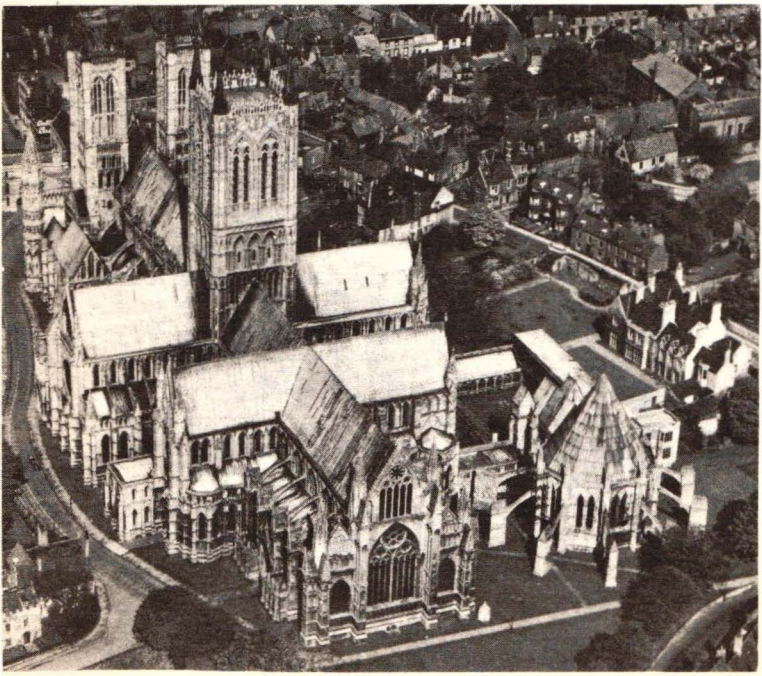
Acolo unde nu pătrundeau războinicii, gîndirea se infiltra totuși prin negustori și artiști. Pe toate fluviile Europei corăbiile duceau cu ele materia și spiritul Occidentului. Romanele franceze erau citite în toată lumea. Profesorii de la universitățile străine trecuseră aproape cu toții prin Universitatea din Paris, unde națiunile întreținеau colegii în permanență. Philippe Chinard, arhitect francez, îl urma pretutindeni pe Frederic II. Carol de Anjou îl chemase pe un altul, pe Pierre d'Angicourt, în Sicilia. Eudes de Montereau îl însoțea în Palestina, unde a fortificat Iaffa, pe Sfîntul Ludovic, prizonier al sarazinilor și rege spiritual al pămîntului. De cînd marele Guillaume de Sens își zdrobise șalele căzînd de pe o schelă în catedrala din Canterbury, nenumărați alții răspunseseră apelului Comunelor sau al fabricilor străine. Martin Ragevy, Villard de Honnecourt construiau biserici în miezul Ungariei. Echipe de zidari plecau în Germania. Un arhitect din Troyes construia templele, mănăstirile, castelele, reședințele comandanților militari din Cipru. Mathieu d'Arras, care a făcut planurile catedralei și podului din Praga, venea din Avignon. În secolul XIV, cele mai multe orașe spaniole chemau arhitecți francezi. Alții ajungeau pînă în Polonia, sau

în Finlanda. Benedictinii, dominicanii, cistercienii mai ales, întemeiau case şi ordine care răspîndeau în Europa spiritul viu. Ordinul templierilor, Ordinul Calatrava, Ordinul teutonic asigurau de la un capăt la celălalt al pămîntului creştin o continuitate de acţiune în care oamenii recunoşteau, pentru o clipă, unica şi puternica lor speranţă. Marea unitate morală a catolicismului lua pretutindeni înfăţişarea pe care idealismul social al comunelor franceze i-o impunea în mod irezistibil.

Aproape pretutindeni, la început cel puţin. Arhitecţii veneau cu un plan primitiv, inspirat de catedralele din Amiens, sau din Reims, sau din Chartres, din Notre-Dame, sau de catedrala din Beauvais. Dar construirea unei catedrale dura adeseori două sau trei secole, arhitecţi indigeni urmau arhitecţilor francezi, zidarii şi sculptorii, care se recrutau tot mai mult din sînul breslelor locale, prindeau rădăcini în pămîntul lor. Cerul şi soarele, şi norii, cîmpia înconjurătoare, muntele împădurit sau golaş care se înălţa la porţile oraşului, forţele seculare sedimentate în adîncurile rasei o dată cu scurgerea anotimpurilor, natura meseriilor, a negoţului, pacea, războiul, hrana, toate făureau treptat profilul naosurilor şi al turnurilor, dispoziţia uşilor şi a ferestrelor, transparenţa vitraliilor, reliefurile care distribuiau umbra şi lumina pe fruntea monumentelor. Dar împrumutul primitiv continua să apese asupra operei, şi niciodată, sau aproape niciodată, nu s-a mai întîlnit avîntul acesta, din care a ţîşnit, pentru o clipă, acordul spontan al mulţimiii franceze cu creaţia entuziastă şi logică a meşterilor care îl exprimau.

II

Anglia, totuşi, a fost pe punctul de a trăi, în acelaşi timp cu Franţa de Nord, acest moment care pînă acum n-a putut fi întîlnit mai mult de o singură dată în istoria unui popor, şi pe care numai Franţa, poate, împreună cu India Evului Mediu şi cu Vechiul Imperiu egiptean l-au cunoscut. An-



120. Anglia (sec. XII). Catedrala din Lincoln.

glia a inventat ogiva o dată cu noi, dacă nu chiar cu cîţiva ani mai devreme. De ce, atunci, n-a ştiut, făcînd apel la acele facultăţi de generalizare puternică de care a dat tot atîtea dovezi, de la Roger Bacon la Newton, cît şi noi înşine de la Abailard la Lamarck, de ce n-a ştiut să o utilizeze sistematic, să suspende în aer, între două nervuri diagonale, pietrele pămîntului său, să articuleze pe

121

122

121. Anglia (sec. XI—XII). Catedrala din Ely.
122. Anglia (sec. XIII). Catedrala din Lichfield.

această grandioasă carcasă membrele monstruoase care se încordează pe caldarîmul oraşelor, ca pentru a susţine greutatea turnurilor ? [1]

Deoarece catedrala engleză a fost mai curînd un lux de clasă, deoarece ea n-a exprimat unul din acele elanuri idealiste în care săracii şi bogaţii, şi cei care nu fac nimic, şi cei care muncesc, şi cei care suferă, şi cei care sînt fericiţi se întîlnesc uneori, contopiţi în mulţimea franceză, pentru zece ani, pentru o lună, pentru un ceas. Ca şi în Franţa, fără îndoială, clasa burgheză engleză cucerise, în secolul XII, drepturile pe care le va confirma Marea Chartă din 1215. Dar, pentru a-şi menţine aceste drepturi, ea nu a trebuit să ducă lupta neîncetată a comunelor noastre, ameninţate, într-una de către Biserică şi de către baroni. Pentru libertatea comunei engleze, solidaritatea organelor sociale nu era atît de necesară, iar orgoliul sălbatec al breslelor, pe care puterile politice le tratau întotdeauna de la egal la egal, le ridica, fără primejdie pentru ele, unele împotriva celorlalte. Catedrala a exprimat bogăţia lor comună şi nu comuniunea lor.

Ea este egoistă, exclusivă, închisă marelui curent uman, formulă rigidă şi uscată pe care nu o însufleţeşte aproape niciodată, şi totdeauna cu timiditate, viaţa năvalnică şi clocotitoare a basorelie-

---

[1] Şi de ce l-ar fi chemat din Franţa pe Guillaume de Sens, dacă acest constructor n-ar fi fost primul în Europa, împreună, poate, cu arhitectul catedralei din Saint-Denis, care a făcut din arcul frînt principiul determinant al întregii arhitecturi ogivale ?

furilor şi a statuilor prin care meşterii francezi aduceau armăturii sociale, ca o ofrandă de fructe pe un altar, tributul iubirii lor. Nimic popular şi nimic viu nu se putuse naşte din aceste arte aristocratice exercitate de preoţi şi de soldaţi, ce se practicau de cinci sute de ani în cele două insule ceţoase la adăpostul meterezelor cetăţilor militare şi al zidurilor de mănăstiri. Irlanda, mustind de apă, ascunsă sub pădurile ei verzi, n-a putut da Angliei, cînd aceasta i-a transmis creştinismul, decît miniaturile compuse cu răbdare în mănăstirile sale, în timp ce o ploaie fără sfîrşit şiroia pe geamuri. Armele saxone, prorele sculptate ale bărcilor scandinave, obiectele importate din Bizanţ constituiau tot atîtea elemente separate, cărora le lipsea, pentru a se suda într-un impuls comun, înflăcărarea unui popor omogen. Normanzii, la sosirea lor, însuşindu-şi tradiţia romană importată din Franţa de-a lungul secolelor precedente, au construit numeroase biserici solide, al căror turn pătrat şi crenelat urca din centrul naosului, punînd parcă pe spirit pecetea militară. Dar ei se aşezaseră pe pămîntul britanic şi nu vor dărui poporului englez decît temelia de nezdruncinat a templelor şi a fortăreţelor. Catedrale, abaţii, castele, metereze, manuscrise cu înluminuri, statui funerare de alabastru, artă de clasă, de la începutul ei şi pînă în ziua în care Shakespeare va elibera, revărsîndu-l peste lumea întreagă, torentul de emoţii şi de imagini, pe care toate aceste pietre sumbre şi morminte minuţios lucrate le-au zăvorît în inima mulţimii.

Cînd cobori pe valea Senei, clopotniţe se ivesc deasupra turnurilor, tot mai ascuţite, tot mai fragile. În Normandia, viaţa ce se caţără pe zidurile catedralelor franceze, însufleţindu-le în întregime parcă, încremeneşte, se imobilizează, devenind totodată mai îmbelşugată şi mai firavă, în timp ce masa edificiului, numai goluri, capătă o înfăţişare aeriană. Puternicul poem popular se complică, cade în manierism, şi tinde să se preschimbe în obiect de artă. Sîntem la jumătatea drumului dintre arta socială a Franţei şi monumentul rigid şi bogat ce îşi arată, cînd ceaţa se ridică, turnul central cu parapeţi aşezat peste nava turtită şi prelungă, şi cele două săgeţi, care împung cerul simetric. De altfel, la Rouen, la Coutances, turnul este încă de pe acum aşezat pe crucea transeptului. Şi deşi decorul viu al provinciilor franceze însufleţeşte încă bisericile normande, avîntul lor net şi voluntar ne duce cu gîndul la decorul geometric englezesc.

Diadema bogat lucrată pe care negustorii insulari o înălţau peste asprele lor oraşe industriale, în faţa monumentelor entuziaste care, de cealaltă parte a strîmtorii, păreau că adună în jurul lor casele şi cîmpiile, proslăvindu-le viaţa, afirma aşadar hotărîrea foarte evidentă de a aduce un omagiu orgolios emancipării unei clase egoiste şi dure. În timp ce aripi se desfăşurau deasupra naosurilor de pe continent, unde coloanele vii se înălţau din pămînt fremătînd, aici un acoperiş de lemn susţinut de console domina naosurile joase, limitate din toate părţile de implacabile orizontale. Adesea, legături strînse de nervuri paralele

înăbuşeau toate liniile naosului, ale cărui profiluri şi curbe dispăreau sub mănunchiurile lor întinse, pădure cu mii de ramuri uscate, fără boltă de frunziş, fără spaţiu şi fără aer deasupra. În absidă, acolo unde umbra devine mai întunecată în Franţa, acolo unde peretele se rotunjeşte ca un leagăn în jurul zeului viu înconjurat cu dragoste, zidul cădea în felul unei greble, lăsînd lumina să treacă printre colonadele rectilinii ca nişte ţepi de oţel.

Expresia supremă a stilului ogival englez, perpendiculara a apărut în clipa în care, la noi, flacăra de piatră se avînta pîlpîind, ultimă înflorire a vieţii secătuite, peste care se aduna în grabă un amurg aducător de moarte. Aici, visul care sfîrşeşte, acolo, voinţa care se afirmă. De o parte, brusca disociere a forţelor sociale, deruta cotidiană a iluziilor mereu renăscute, cavalcadele nebuneşti, înfrîngerea, tresăririle febrile ale unei civilizaţii care moare, de alta, concentrarea tuturor mijloacelor de cucerire, războiul metodic, un scop definit de atins, victoria, rigoarea practică şi cumpănită a unei civilizaţii care se determină şi se statorniceşte. Cînd nu mai întîlneşti acolo decît ruine, sau construcţii abandonate, aici se înalţă turnurile cu ornamente piramidale şi clopotniţele avîntate, şi faţadele parcă ninse, ce par de chiciură şi de sticlă, şi grilajul îngust din stalactite de piatră. Pentru ca poezia spectrală, aeriană şi vagă a poporului englez să ia în stăpînire aceste monumente îngheţate şi magnifice trebuie ca lumina lunii să arunce peste ele un văl albastru, sau ca săgeţile ascuţite, răsărind dintre

frunzele umede, să se ivească din ceață. Arta septentrională are nevoie de complicitatea aburului răspîndit în văzduh, a frunzișului, a apei stătătoare, a licăririi șovăielnice a nopții. Castelele rectangulare, care-și înalță turnurile poligonale deasupra lacurilor, apasă nu numai cu formidabilele lor profiluri asupra istoriei sinistre a Evului Mediu englez. Ele n-ar intra în visul plin de forță al acestui popor, la fel de voluntar ca și muchiile lor, la fel de rezistent ca și zidurile lor, dar al cărui suflet, cînd privește în adîncurile sale, e la fel de învăluit în ceață și în luciri nocturne, dacă o mantie de iederă nu le-ar acoperi de sus pînă jos, dacă pietrele lor n-ar musti de sînge, dacă ecoul unei securi care cade nu s-ar auzi cînd străbați coridoarele negre, în care simți atingerea nălucilor rătăcitoare. Sufletul Nordului nu s-a putut defini prin liniile vizibile ale lumii, și numai limitele poemului sau ale muzicii sînt îndeajuns de vagi pentru a-l putea primi și legăna.

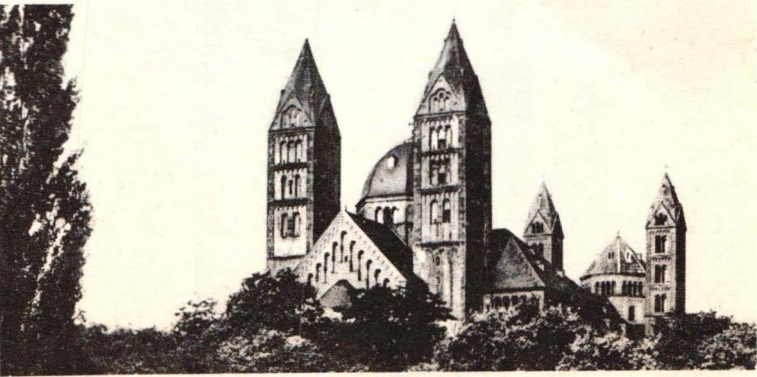
III

Marea, cu fluxul și refluxul ei, poartă spiritul de la un mal la celălalt mal. Anglia, care datora atît de mult scandinavilor, a răspîndit la rîndul său arta anglo-normandă în Norvegia, în timp ce Suedia, unde Etienne Bonneuil venise din Franța, la sfîrșitul secolului XIII, spre a zidi împreună cu meșterii săi catedrala din Upsala, suferea prin intermediul Balticei influența arhitecturii ger-

123. Germania (sec. XI). Catedrala din Speyer.

mane şi franceze. Indirect, tot arta franceză este cea care fecundează versantul oriental al peninsulei nordice, de vreme ce arta germană venea în linie dreaptă de la zidarii din Champagne, din Ile-de-France şi din Picardia.

Şi nu pentru că Germania n-ar fi încercat, în diferite rînduri, încă din cele mai obscure timpuri ale Evului Mediu, să-şi făurească o artă naţională cu elementele pe care le primea din afară sau pe care le afla în ea însăşi. Carol cel Mare crease o civilizaţie mixtă, antică, bizantină, germanică şi creştină, a cărei expresie plastică a dispărut aproape cu totul. Muncă de călugări şi de scribi, grosolană şi falsă, care trebuia să moară. Cînd stilul romanic a apărut, el a găsit, dimpotrivă, un teren social şi politic cu desăvîrşire apt a-i da un caracter foarte puternic, foarte net, foarte pur. Sfîntul Imperiu, clerul, feudalitatea se întîlnesc timp de o clipă spre a pecetlui aceste pietre enorme cu un ciment moral atît de solid, încît s-ar fi părut că Germania mistică şi războinică va înălţa de-a pururi acele ziduri roşii, murdărite de ploi, pe care nici ornamentele şi nici



statuile nu le însufleţesc aproape niciodată. De fapt, ea va renunţa foarte tîrziu la ele, şi cu multă greutate. Şi cînd Boemia a vrut să aibă o arhitectură naţională şi a căutat în apropierea ei cele mai solide materiale, ea şi-a aflat formula în combinaţia nervoasă şi sobră dintre stilul romanic masiv din Germania şi stilul ogival francez. Templele de pe malurile Rinului, ale căror forme rotunde şi octogonale se combină în abside, în transepte, în cele patru turnuri din colţuri şi în clopotniţele scunde şi curbe, n-au exprimat, fără îndoială, niciodată, ca şi nici o altă formă arhitecturală din Germania, emoţia vie a unui popor, ci puterea castelor militare şi religioase asociate, pe care le recunoşteau clasele populare, spontan, fidel, greoi disciplinate. Sufletul adevărat al mulţimilor germane n-a sălăşluit niciodată în piatră. În acele timpuri, cei care îl dezvăluiau viitorului erau jonglerii nomazi, care vor cînta cîntecele Nibelungilor pînă în ziua în care se vor

124

125

124. Alsacia (sec. XII—XIII). Catedrala din Strasbourg.

125. Alsacia. Catedrala din Strasbourg. Nicolas Van Leyden (sec. XVI). Barbara de Hottenheim.

naşte maeştrii cîntăreţi din oraşele industriale şi eroii muzicieni din ceasurile de speranţă sau de disperare, Luther, Sebastian Bach, Beethoven, Richard Wagner. Catedrala germană se face şi se desface neîncetat. Mulţimi de oameni sînt împreună, şi deodată strigăte izbucnesc din toate piepturile, plutind deasupra lor ca nişte bolţi aeriene ai căror stîlpi sînt înseşi inimile lor. Şi cînd nu mai sînt împreună, catedrala a dispărut.

În ciuda ligii hanseatice, în ciuda ligii cetăţilor renane, în ciuda bogăţiei oraşelor libere din Germania, a căror dezvoltare a fost favorizată de lupta care are loc în secolul XIII între papă şi împărat, în ciuda puterii Ordinului teutonic care acoperă cu bastioane pătrate, străjuite de turnuri ascuţite, Bavaria şi munţii Siebengebirge, Germania Evului Mediu n-a avut niciodată o arhitectură originală [1]. Şi aceasta nu pentru că catedrala germană ar semăna cu monumentele vii din provinciile franceze, cu minunatele giuvaeruri din Anglia, cu puternicile hale flamande, cu bisericile spaniole, grămezi de pietre peste prăpăstii de umbră în care se ghicesc luciri aurii. Ea este cu adevărat ea însăşi, prin complicaţia pedantă a liniilor, prin împletirea nervurilor sale, prin rigiditatea, prin avîntul său zbîrlit, îngust şi metalic. Numai că, mai ales cînd se eliberează de

---

[1] Catedrala din Colonia, care a fost atîta vreme socotită drept prototipul şi capodopera arhitecturii gotice, este o amplificare emfatică, săracă şi uscată a catedralei din Amiens.

126. Germania (sec. XIII). Catedrala din Naumburg. Statuia unei contese.

formula pe care a împrumutat-o treptat de la edificiile ogivale din Picardia şi din Burgundia, ea sacrifică aproape întotdeauna legea structurii sale interioare, sentimentalismului abstract şi confuz al suprafeţelor ornamentale.

Fecioarele înţelepte şi fecioarele nebune de pe portalurile franceze au venit la Strasbourg spre a aduce Germaniei vestea cea bună. Echilibrul net al ansamblului, graţia statuilor surîzătoare, în care se vădeşte încă de pe acum naivitatea sentimentală a germanilor, nu l-ar fi surprins pe un arhitect de pe Valea Senei, dacă faţada roşie şi aspră, asemeni fierului ruginit, n-ar fi trădat, — prin abundenţa şi rigiditatea liniilor verticale, prin lungii stîlpi paraleli, prin trunchiurile uscate ale micilor coloane, şi în ciuda vieţii magice a ansamblului, care te duce cu gîndul la o fereastră de iarnă acoperită cu flori de ghiaţă, — tendinţele stilului german. Ea era etapa intermediară necesară între însufleţirea puternică care domnea la Amiens, la Reims, la catedrala Notre-Dame din Paris, şi între dogmatismul din Colonia, unde litera teologiei domnea încă de două secole, şi care prezida de o sută de ani la dezvoltarea severă a arhitecturii romanice.

După ce oraşele germane s-au asociat pentru a reglementa mişcarea tuturor bogăţiilor Europei, postavurile din Flandra, vinurile din Franţa, mirodeniile din Orient pe care corăbiile le aduceau pînă la gurile Rinului şi pe care fluviul le îndrepta, prin afluenţii săi, către centrul şi către inima continentului germanic, după ce curenţii de acţiune care circulau pretutindeni, sub pavăza

luptei exterioare dintre papalitate şi Imperiu, au depus în toate oraşele meşteri veniţi din provinciile renane, sculptori francezi, tîmplari din Pădurea Neagră, lucrători în bronz formaţi de două secole la candida şi puternica şcoală romanică a episcopului Bernward de Hildesheim, un amestec fecund al tuturor acestor forţe confuze a silit pămîntul german să-şi dezvăluie dorinţele. La drept vorbind, avîntul a durat un secol, al XIII-lea, de-a lungul căruia sculptorii din Naumburg, înainte de a cădea din nou în complicaţia şi sentimentalismul onest al sculpturii germane, au făcut un viguros efort spre stilul monumental, a cărui iubire, forţă, simplitate erau dezvăluite în acel moment Franţei şi lumii de către maeştrii din Reims. Dar acest secol e de ajuns pentru a defini tendinţele dominante ale construcţiei gotice la germani, înainte ca spiritul meşteşugăresc al cetăţilor active să pună stăpînire pe ea, pentru a-şi desfăşura ingeniozitatea — meticuloasă, şi răbdarea — complicată, care, abătînd arhitectura de la funcţia sa reală, au pregătit Germania în vederea Renaşterii, individualizîndu-i treptat industriile şi meşteşugurile.

Alături de catedralele din provinciile noastre din Nord, pătrate pînă la baza turnurilor, atît de solid aşezate pe liniile lor orizontale, şi aflînd în viaţa ambiantă şi în necesitatea de a atinge un scop definit toate elementele lirismului lor incomparabil, catedrala germană este subiectivă, de un sentimentalism mărturisit, şi hotărîtă înainte de orice să se înalţe cît mai sus cu putinţă, folosind mijloacele abstracte pentru a-şi atinge scopul.

Pretutindeni numai linii dure, urcînd drept şi dînd edificiului un avînt cu atît mai mare cu cît forma piramidală se desenează de la pămînt şi pînă în vîrful săgeţii înfipte în plin centru al faţadei, pe un turn unic care adună parcă întreaga catedrală spre a o purta şi mai sus, şi către care zvîcnesc din toate părţile mici clopotniţe ascuţite. Scriitorii care defineau arhitectura catolică a Evului Mediu ca pe o aspiraţie impetuoasă către

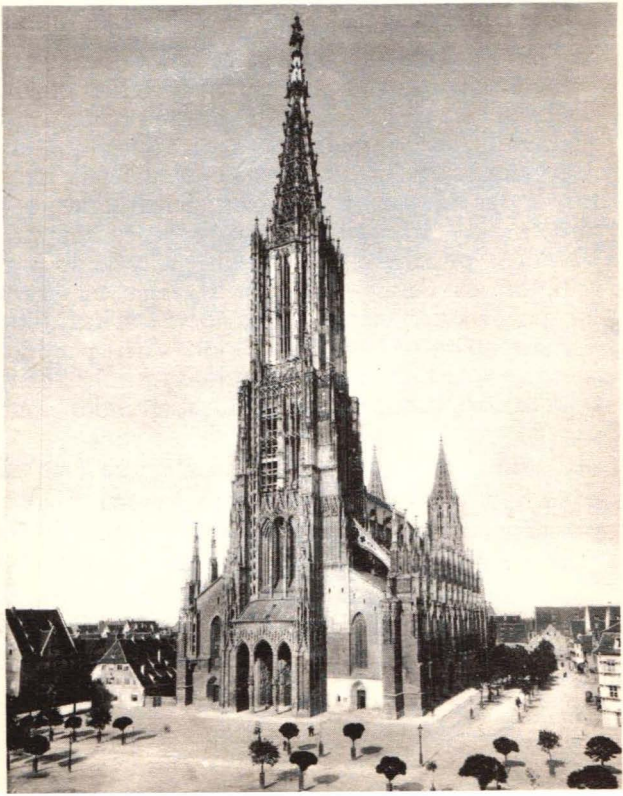
127

cer, se gîndeau la goticul german. Aspiraţie mai cu seamă morală, căreia nu i-a corespuns niciodată pe deplin un echilibru de structură comparabil cu cel care dă turnurilor catedralei din Reims înfăţişarea lor aeriană, bătrînei clopotniţe a catedralei din Chartres avîntul său pur şi fără de sfîrşit, turnurilor catedralei Notre-Dame sau ale catedralei din Amiens, forţa redutabilă de a înălţa caldarîmul oraşelor pînă în inima văz-

127. Germania (sec. XIV). Primăria din Stralsund.
128. Germania (sec. XIV). Catedrala din Ulm.

duhului, unde zi de zi, şi primăvara, şi vara, şi toamna, primeşte mîngîierea aurie a ultimelor raze de soare. Nobil efort, totuşi, puternică înălţare mistică a sentimentului uman către iubirea sfîşietoare a acelui lucru necunoscut care este sensul vieţii, şi pe care marea muzică, cinci secole mai tîrziu, îl va trezi în adîncul inimilor noastre.

În nordul Germaniei, mai la adăpost de război,



128

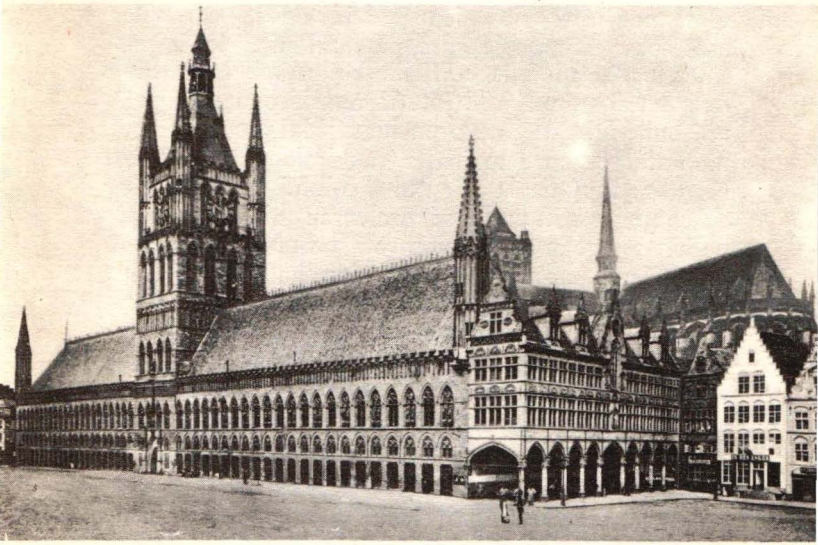
acolo unde cîmpiile golaşe, care se întind pînă la malul mării, contrastează cu stîncile ce se înalţă deasupra ei, şi cu ceţurile care se tîrăsc peste Rin, şi cu pădurile de brazi negri din regiunile muntoase ale Bavariei şi ale Austriei, acolo unde cele mai puternice oraşe hanseatice din Imperiu, Lübeck, Brema, Hamburg, deţineau comerţul întregii Europe septentrionale, de la agenţiile comerciale din Londra şi din Bruges şi pînă la tîrgurile din Nijni-Novgorod, avîntul piramidal al bisericilor era mai puţin năvalnic. În mijlocul negoţului de mare anvergură şi a vieţii maritime, solidele Rathaus-uri opuneau ceţurilor sărate care acoperă cu un strat de mucegai verde clopotniţele de aramă ce se înalţă deasupra acoperişurilor roşii, ziduri înalte ca nişte faleze, pe care nişte deschideri circulare între turnuleţele ascuţite le fac să pară mai uşoare. Smalţul negru şi albastru al cărămizilor le acoperea cu un strat vîscos, şi pescarii cu cizme din piele de focă ce se întorceau de pe banchiză, regăseau aici cerul lor de ardezie, marea uleioasă, strălucirea ternă a gudronului de pe bărcile lor. Aici pămîntul şi apa dominau din nou arhitectura, şi ogiva îi reda o înfăţişare originală, adaptînd-o funcţiei sale.

Mai adînc înrădăcinată decît marea idee catolică, ce ar fi vrut să acopere întreaga Europă cu temple care să se asemene pretutindeni, funcţia locală a edificiului, cel puţin în ţările cu caracteristici acuzate, apăsa asupra lui pînă la a-l sili să atingă pămîntul de jur împrejur. Neerlandezii, popor pozitiv, de un idealism mediocru şi cu un

echilibru spontan, au conservat — pînă în epoca în care, în Germania şi în Franţa, complicaţia mereu crescîndă a arhitecturii ogivale marca sfîrşitul societăţii medievale — principiile esenţiale ale monumentelor primitive. Independenţa şi reforma se anunţau prin navele nude, prin masivitatea, prin rotunjimea stîlpilor care le susţin, prin forţa scundă şi concentrată care corespunde spiritului lor de negustori serioşi, de ingineri, de soldaţi de nădejde la nevoie, de la digurile late şi scunde care ţin piept mării, de la corăbiile pîntecoase şi greoaie care pătrund pînă în inima fineţelor, şi pînă la edificiile de astăzi, care prelungesc, în sînul arhitecturii anarhice a Europei, un bun simţ de nezdruncinat. Mai aproape de pămîntul pe care se înalţa catedrala populară, în Flandra, încă de la sfîrşitul secolului XII, oraşele de meşteşugari, unde se prelucrau pieile şi lîna, unde se ţeseau şi se vopseau postavuri, Bruges, Ypres, mai cu seamă, construiau hale uriaşe, ale căror ziduri verticale, străpunse de două şiruri regulate de ferestre, au siguranţa fermă a necesităţii, traducînd fără şovăială un ideal categoric, datorită unui „secol de prietenie“ [1]. Admirabil eroism al necesităţii populare, triumfînd asupra tuturor intereselor înguste şi dovedind drept mincinoase sistemele care încearcă să-l readucă la o formă abstractă, universală şi dogmatică. Arta ogivală a fost într-atît de puţin limbajul creştinismului despuiat de orice legătură locală si materială, încît dacă expresia ei socială, în Franţa,

[1] Michelet. *Histoire de France.*

a luat o formă exterioară, religioasă, principiul pe care ea îl afirmă a dat naştere, în Flandra, edificiilor comerciale, iar în oraşele italiene sobrelor fortăreţe şi semeţelor palate municipale. Şi flamanzii s-au bătut, desigur, dar pentru a-şi apăra antrepozitele şi atelierele. Monumentele lor cele mai frumoase s-au născut din spiritul lor negustoresc, aşa cum cele mai frumoase monu-



129

130

mente italiene s-au născut din individualismul pasionat care caracterizează Italia şi aşa cum cele mai frumoase monumente franceze au fost zămislite de idealismul social care constituie viaţa Franţei, şi care merge, trecînd prin Rabelais şi Diderot, de la catedrala gotică la Revoluţie.

IV

În Europa, numai Spania mistică, poate, n-a ştiut să găsească încă din Evul Mediu creştin expresia arhitecturală rezumată a dorinţii mulţimilor sale. Două secole de războaie necurmate între localnici şi mauri, un amestec violent de rase şi de limbi, un pămînt brăzdat de văgăuni de munţi, de podişuri inaccesibile, izolate unele de altele prin pustiuri de piatră, fuseseră de ajuns pentru ca aici să nu se poată defini un suflet colectiv. Spania suferă rînd pe rînd influenţa arhitecturii romane, arhitecturii arabe, arhitecturii romanice, arhitecturii franceze, pînă în momentul în care unitatea politică a făcut-o să se descopere pe ea

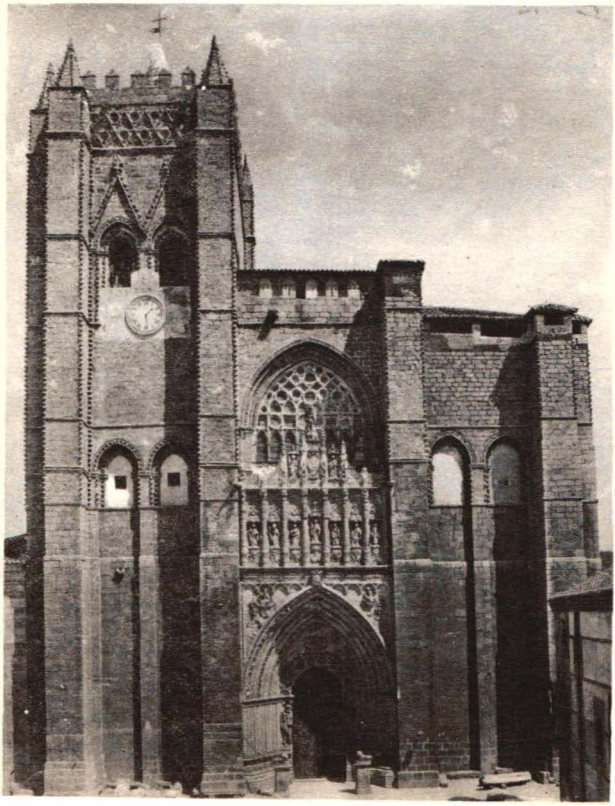
131

129. Flandra (sec. XIII—XIV). Halele din Ypres (înaintea războiului din 1914).

130. Flandra (sec. XIV). Halele din Ypres. Consolă de grindă.

131. Flandra (sec. XIII—XV). Halele şi turnul din Bruges.

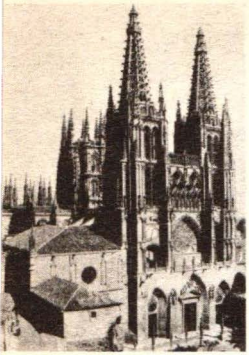
însăşi, prea tîrziu însă pentru a se putea sustrage influenţelor individualismului european, pe cale de a se naşte, în care ea avea să afle cel puţin un îndemn spre a-şi elibera energiile brutale şi subtile pe care le închidea în sine fără ştirea ei. Timp de patru sute de ani, micile monarhii creştine din provinciile sale din nord au fost silite să facă apel, pentru a-si construi şi decora alca-



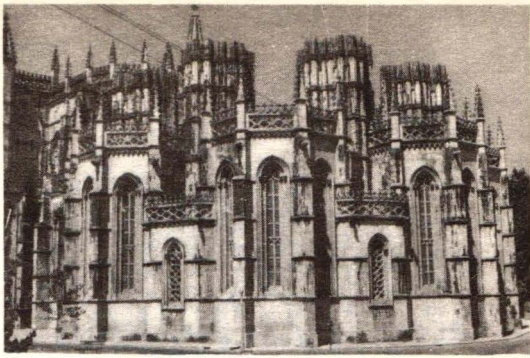
zarele şi bisericile, la arhitecţii şi la sculptorii din Franţa, din Burgundia, din Germania şi din Ţările de Jos. Sculptorii şcolii din Toulouse năpădeau Castilia, Galicia, Navarra, Catalonia, unde, în secolele XII şi XIV, sculptorii şi arhitecţii din valea Senei se grăbesc, la rîndul lor, să vină. În secolul XVI, în plină Renaştere, cînd Italia începe să o influenţeze prin provinciile sale mediteraneene, Spania chema încă meşteri francezi şi burgunzi.

De îndată ce cistercienii şi clunisienii au introdus în Spania sculptura în stil romanic, ea a căpătat în contact cu acest popor iubitor de opoziţii brutale între lumină şi umbră şi de efecte pitoreşti, un caracter exuberant, uzînd de o decoraţie abundentă în care linia arhitecturală se pierde. Infernul care acoperea cu animale monstruoase capitelurile şi timpanele a dat zadarnic înapoi în faţa năvalei de sfinţi şi de fecioare pe care sculptorii francezi i-au adus cu ei în perioada în care breslele de meşteri constructori din Franţa aveau prea mulţi muncitori pentru a-i putea utiliza pe toţi la ziditul şi la decorarea bisericilor. Febra mistică de care erau mistuiţi elevii lor, pe jumătate războinici, pe jumătate ţărani, călîţi de arşiţă şi la fel de puternici ca şi pietrele din ţara lor, zmulgînd copacii din rădăcini pentru a nu avea nici cea mai mică umbră la adăpostul căreia să-şi răcorească sîngele, nu putea să se împace cu profilurile pe care piatra sculptată le însufleţeşte, fără a le altera puterea, asemeni unduirii frunzişului la marginea unei păduri. Amintirea tăbăcarilor, a armurierilor, a giuvaergiilor mauri îi

132. Spania (sec. XIII). Catedrala din Avila.



133

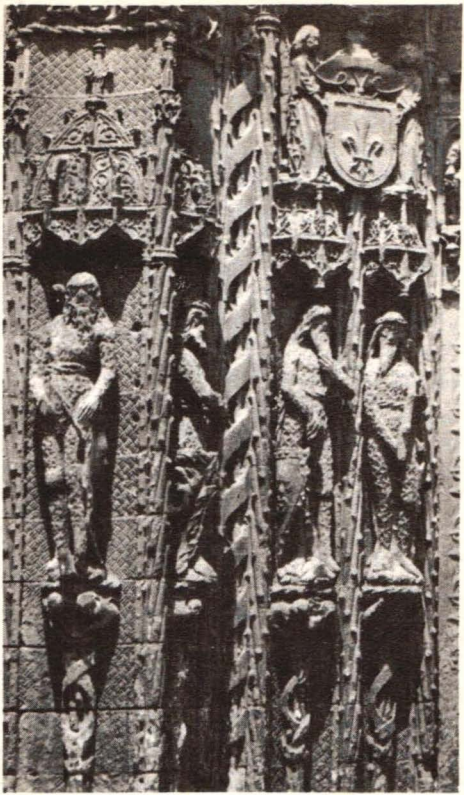


134

urmărea în același timp în munca lor. Ei cizelau piatra ca pe un metal pe care-l poți topi, și răsuci, și ciocăni pe dinăuntru. Cînd Gil de Siloe, meșterul din secolul XV, a primit moștenirea multiplă a sculptorilor francezi, a spaniolilor formați de către aceștia, a decoratorilor berberi care fierăstruiau în lemn dantelele mucarabiehurilor și grilajele moscheelor, mormintele, catapetezmele, enorme giuvaere de piatră ieșite din mîinile sale, păreau încrustate cu nestemate, acoperite cu stalactite, erau zgrunțuroase și buburoase ca arama ciocănită.

După ce Spania n-a mai avut de recucerit de la mauri decît Grenada, după ce praful și stîncile peninsulei au fost reunite sub sceptrul catolic, a existat cu adevărat un moment cînd, chiar dacă nu s-a realizat o comuniune morală care să creeze **într-un avînt unic, o mare arhitectură, cel puțin**

133. Spania (sec. XIII—XIV). Catedrala din Burgos.
134. Portugalia (sec. XIV—XV). Capela din Batalha.



o beţie comună, ceva funebru, crud şi frenetic a înflăcărat toate inimile acelea întunecate, ţîşnind din ele ca un şuvoi de sînge greu de cheaguri negre, în furioase valuri de aur si de pietre. Ce

135. Spania (sfîrşitul sec. XV). Detaliu de pe faţada bisericii San Gregorio din Valladolid.

importanţă mai puteau avea ordinea şi armonia? Catedralele franceze şi moscheele musulmane sînt spintecate în două, iar în mijlocul lor, între grile de aur, este aşezat corul, bogat împodobit cu aur, munte de aur lucind în întuneric. Fără lumina lămpilor nu s-ar fi văzut idolii înveşmîntaţi, cadavrele răstignite cu genunchii sîngerînzi şi nici pojghiţa de aur care acoperă nervurile încîlcite ale bolţilor, nici noaptea care înghite totul. Orgia aurie a catapetezmelor flamande ocupă tot naosul, enorme scări de aur coboară în bisericile strivite sub dantele grele, o pădure de turle scunde, reţele dese de broderii minuţioase, pe care flacăra gotică se răsuceşte ca un arabesc şi sub care arcul arab frînge, rotunjeşte, face să onduleze arcul ogival, un ocean de sculpturi molatece prin care cel mai mistic dintre popoare aduce celui mai mistic dintre secole mărturia cumplită a consimţămîntului său. E ca un rug care pîlpîie, ca un organ calcinat, este jertfirea crîncenă a fiinţei în faţa puterilor sălbatice pe care nu ştie nici să le stăpînească, nici să le înţeleagă şi să le asculte.

Aici îşi află expresia sa cea mai confuză şi cea mai dezordonată, momentul tragic cînd are loc despărţirea sfîşietoare dintre instinctul grandios al mulţimilor, care acceptă toate simbolurile pentru a îngădui forţei lor de creaţie să meargă de-a dreptul la ţintă, şi raţiunea indivizilor, care începe să se afirme şi care discută toate simbolurile pentru a încerca să pătrundă misterul naturii. Spania a simţit, fără îndoială, că ea se trezea prea tîrziu la viaţa colectivă, că nu mai are timp să expună ideea catolică, zdruncinată pentru

prima oară, şi căreia, poate din pricina remuşcării de a nu o fi trăit decît după ceilalţi, i-a rămas credincioasă în chipul cel mai sălbatec, şi pînă la capăt. A îngrămădit cu febrilitate toate pietrele la care lucrau de cinci sute de ani sculptorii care trăiseră pe trupul ei descărnat, vizigoţi, francezi, flamanzi, germani, mauri, evrei, iberi şi şi-a afirmat cu furie fanatismul ireductibil în clipa în care meşterii din Nord, în ţările pustiite de război, îşi mărturiseau deznădejdea.

Totuşi, nimic nu era pierdut. Omul, îmboldit de îndoială, începea din nou să urce către înălţimile inaccesibile. În timp ce ultimii zidari pun ultimele şi cele mai înalte săgeţi pe ultimele şi cele mai înalte catedrale, dintr-un port al aceleiaşi Spanii ieşeau trei caravele, îndreptîndu-se spre apus. Obscura solidaritate — care le îngăduise oamenilor din Evul Mediu ca, în numai o sută cincizeci de ani, într-o vreme cînd nu existau alte drumuri decît rîurile, cînd oraşele erau împrejmuite cu ziduri, cînd era nevoie de mai multe luni de navigaţie primejdioasă pentru a ajunge de pe coastele Franţei pe coastele Levantului, să stabilească în întreaga Europă una dintre civilizaţiile cele mai stufoase dar şi cele mai coherente şi mai vii din istorie, — sporea dintr-o dată, ca şi cum viaţa unui trup prea puternic i-ar fi spart armura, şi ca şi cum sîngele şi privirea, şi gîndirea ar fi ţîşnit din toate părţile prin crăpăturile metalului. Arhitecţii portughezi le cereau încă de pe atunci vestiţilor marinari care colonizau Africa şi India să le spună cum îşi decorează indienii templele şi să le aducă din călătoriile lor — spre a le adă-

uga ultimelor manifestări ale artei maure şi ale artei ogivale — carene, ancore, cabluri, flora şi fauna mărilor, alge, caracatiţe, madrepore, corali, scoici... Cucerirea mării şi cucerirea cerului vor sili spiritul eliberat de credinţele vechi să se înalţe pînă în pragul intuiţiilor noi, unde noi credinţe se elaborează treptat.

I

Cînd scriam, acum mulţi ani, capitolele precedente, principiul profund al artei creştine îmi era cu desăvîrşire străin. Am mărturisit că sînt un autodidact. Nu ignoram, desigur, că civilizaţia creştină este în întregimea ei simbolică. Dar pentru mine era vorba de o noţiune livrescă, de care eram incapabil să mă pătrund. Autodidactul este mai puţin cel care n-a învăţat nimic de la alţii cît cel care nu poate să înveţe decît de la el însuşi. Să nu se creadă că încerc să mă scuz, şi încă mai puţin că încerc să mă mîndresc cu aceasta. Poate că este vorba aici de un fel de infirmitate morală pe care niciunul dintre cei care suferă de ea nu este liber s-o refuze, şi de care nu te poţi vindeca, chiar cînd ai cea mai mare bună voinţă. Oricum, sensul real al simbolismului creştin îmi scăpa, şi poate că nu am reuşit să-i pătrund, cu începere de acum cîţiva ani, virtutea vie, decît datorită unor contacte mai intime şi mai prelungite cu sufletul asiatic, care nu concepe că viaţa poate fi privită altfel decît ca o realitate spirituală, în timp ce Occidentul, de cinci secole, încearcă să o surprindă în manifestările unui fenomen infinit de fecund în ordinea ştiinţei dar care, în ordinea artei, ajunge în chip necesar,

după cuceriri strălucite, la o rapidă secătuire. Lumea fiind un gînd al lui Dumnezeu, e firesc ca artistul să accepte lumea cu o fervoare sporită de supunerea care este o condiţie a acestei credinţe, şi să o transpună din acel moment în formă cu o originalitate eliberată de metodele şi de instrumentele exterioare care o îngustează şi, supunîndu-se aparenţelor, o îndepărtează de spiritul ei. Fac, aşadar, aici, şi din tot sufletul, mea culpa, şi recunosc cu o umilinţă cu fiece zi, tot mai adîncă, măreţia artei creştine, pe care o simţeam fără să-i asimilez esenţa. Ea a dăruit Europei, timp de trei sau patru secole, un miracol colectiv ale cărui mărturii asemănătoare le admirăm şi în Asia Meridională şi în Insulinda din aceeaşi perioadă, dar care ne emoţionează şi mai mult încă, pentru că sîntem, înainte de toate, europeni, şi poate, de asemeni, pentru că am simţit curgînd prin vinele noastre sîngele celei mai omeneşti dintre jertfe, din clipa cînd el ne-a relevat-o.

Totuşi mă feresc să renunţ la revendicarea prea naiv formulată a dreptului omului de a iubi formele, pe care îl opuneam ascezei creştine, în capitolul care tratează despre arta ogivală franceză. S-a manifestat, într-adevăr, în această artă, o tresărire a sufletului occidental, care îşi recăpăta treptat conştiinţa de sine însuşi, pe măsură ce integra substanţei sale — şi datorită acestei integrări — revelaţiile ascunse ale profetismului poporului iudaic. Dacă n-ar fi fost astfel, arta creştină ar fi adoptat în mod firesc iconofobia evreilor şi a arabilor. Or, în Grecia — sau cel puţin în ţările greceşti — în Italia, în Franţa, adică în

chiar focarele celor mai vechi şi mai strălucite manifestări ale necesităţilor plastice ale popoarelor, arta „creştină" s-a născut, sau mai bine zis aceste necesităţi plastice au apărut din nou, tocmai datorită mitului proaspăt pe care-l aducea cu sine creştinismul. Aflăm aici o dovadă impresionantă a energiei cu care rasele — în orice caz a energiei cu care grupurile etnice alcătuite din elemente învecinate, trăind în aceleaşi medii — persistă în fiinţa lor. În alte locuri, la alte popoare, manifestările artei creştine, oricît de sincere ar fi ele, vădesc sau imitaţia, sau efortul. Poate am spus-o stîngaci, dar rămîne adevărată afirmaţia că gîndul lui Dumnezeu, în Occident, nu s-a realizat decît cu ajutorul materiei, asimilată cu ochii, lucrată cu mîinile, printr-o trecere frecventă a simbolismului spiritual în aparenţe, al cărui vehicul şi instrument este emoţia trezită de prezenţa lumii sensibile. Cunosc prea bine primejdia acestei operaţii sublime, de vreme ce materia, mai întîi subordonată entuziasmului religios, apoi întrebată pentru ea însăşi, ajunge treptat să copleşească cu cuceririle ei succesive gîndul lui Dumnezeu. Dar nu-i oare uşor de văzut că aceeaşi primejdie pîndeşte metoda contrarie, de vreme ce în Islam, de exemplu, gîndul lui Dumnezeu, ascultat în mod exclusiv, înăbuşe foarte repede materia, nesocotindu-i mai întîi, apoi ignorîndu-i, apoi tălmăcindu-i cu desăvîrşire greşit învăţămintele ? Oricît de mare ar fi fecunditatea sistemului care ia în posesie lumea, el poartă în sine toţi germenii morţii sale.

Să nu se aştepte deci din partea mea o condamnare a Renaşterii italiene, pe care moda cere să

o blestemi după ce tot ea a înălţat-o în slăvi. În aceste judecăţi pripite sîntem totdeauna victimile unei reacţii irezistibile ale spiritului, înclinat să caute soluţii extreme pentru necesităţile sale de moment, pe care sensibilităţi prea firave le iau mereu drept necesităţi permanente. Istoria lui este făcută din fluxuri şi din refluxuri constante, care îi subliniază caracterul, şi care au drept scop să caute în fiecare etapă complementul virtuţilor intransigente care au asigurat succesul etapei precedente, dar care nu i-ar fi de ajuns, sau, fără îndoială, ar dăuna succesului acesteia. Una este, de altfel, legată de cealaltă, oricît de mare ar putea fi antagonismul lor aparent, printr-o trecere insensibilă a cărei necesitate ne este dezvăluită de îndată ce dovedim puţină atenţie şi fervoare, necesitate pe care materialiştii n-au decît s-o numească „mecanică" spiritualiştii „divină", iar pe care eu o voi califica drept omenească, cel puţin în mod provizoriu.

După ce am luat aceste precauţii spre a putea continua în bune condiţii, voi observa că la jumătatea secolului al XIII-lea, moment de vîrf al mişcării care a răspîndit în Europa spiritul creştin, capelele obscure din Umbria şi din Toscana au început să prindă viaţă. Mari figuri uimite, cu privirea speriată, încă mumificate în crusta lor hieratică, dar cu ochii larg deschişi, au răsărit din adîncul întunericului, simplificîndu-şi tonurile şi totodată intensificîndu-le, schematizîndu-şi liniile, care devin astfel mai expresive, ca pentru a străpunge stratul de salpetru acumulat pe acele ziduri niciodată luminate de soare. Cripte sau mici

nave turtite care, fără îndoială, reprezentau, de două sute de ani, în conştiinţa şovăitoare a popoarelor, doar o tentativă timidă de a smulge umbrei subterane amintirea catacombelor în care creştinismul se născuse. Parcă pentru a pătrunde treptat în juru-i în mulţimile barbare, dar inocente, care pustiau Europa de zece secole, şi pe care sistemul feudal şi monastic nu le menţinea decît prin forţă între diguri morale de o rigiditate de piatră, flacăra care mocnea în toate inimile încerca să lumineze aceste ziduri care pînă atunci nu arătaseră nimic privirii credincioşilor, oprită de către dogma impenetrabilă, nici înlăuntrul ei, nici dincolo de ea. Poezia creştinismului datează cu adevărat din acea vreme, şi sufletul Occidentului este cel ce a creat-o. Pînă atunci, clericul o zăvorîse în ermetismul teologiei, ascultînd de necesitatea de a organiza social o lume pe care căderea Romei o lăsase pradă anarhiei. Mozaicurile sclipitoare care acoperă încă zidurile bisericilor din Ravenna, din Veneţia, din Palermo nu exprimau decît o emigrare a spiritului oriental, amalgamat de către Bizanţ cu ceea ce supravieţuia din tehnica şi din sofistica grecească. Ele nu depăşiseră limitele maritime ale Italiei şi ale oraşului papalităţii. Mai mult, ele făceau trup comun cu arhitectura. Manifestare impersonală, minuţios dogmatică, ele erau opera unor meşteri anonimi, lucrînd sub conducerea subtilă şi atentă la amănunte a echivocului călugăr bizantin, şi aşezînd una lîngă alta micile pietricele colorate, a căror totalitate nu-şi dezvăluia decît la sfîrşit splendoarea policromă. Un suflet poetic, desigur, — mai

curînd poetic decît religios — sălăşluieşte în aceste figuri rigide, dar bogăţia lor limitată nu putea atinge Europa, şi nici chiar Italia, decît la suprafaţă. Ele nu erau destul de mature pentru a surprinde flacăra tainică, misticismul suspect, descompus în urma a douăzeci de secole de inteligenţă, care se va poticni în pragul Occidentului, dar care se va dezvolta spre Orient, cuprinzînd treptat ţărmurile Mării Negre şi urcînd spre Nord pe cursul fluviilor ce se varsă în ea.

Totuşi, numeroasele descoperiri făcute în cursul ultimilor ani pe toată suprafaţa teritoriului artei bizantine au arătat extraordinarele resurse ale tradiţiei sale. S-a produs aici, către secolul al XII-lea, o puternică mişcare lăuntrică spre libertate şi viaţă, mişcare în esenţă contemporană cu cea care se face atît de simţită în arhitectura şi în sculptura franceză, în arhitectura şi în decorul italian, şi pe care cîteva fresce o anunţau încă din secolele VIII, IX, X, XI, în unele biserici din Roma. Dacă în Orientul grec ea nu şi-a atins scopul, de vină sînt, fără îndoială, Cruciadele, şi mai cu seamă asalturile repetate ale turcilor împotriva Bizanţului, apoi încercuirea treptată a acestuia şi căderea lui. Dar frescele de la Nerezi şi de la Sopočani, din Serbia, acelea de la Vladimir, din Rusia, arată că individualismul grec supravieţuia în sînul ritmului colectiv pe care Biserica ortodoxă îl impusese barbarilor elenizaţi, spre a-i stăpîni, şi că el începea să se dezvolte cu rapiditatea sa obişnuită, în timp ce acelaşi fenomen va apare abia după un secol în Italia centrală, de unde se va întinde peste tot Occidentul. Aceste fresce, aproape contemporane cu

marile catedrale franceze, arată că grecii au jucat în lumea creştină acelaşi rol ca şi în lumea antică, şi că ei au luat drept intermediar, ca şi atunci, Italia, apoi Franţa, dar că au dispărut, lăsîndu-le locul, mult mai repede decît odinioară, într-un moment cînd înflorirea supremă se putea doar bănui. Picturile sublime de la Sopočani mai ales, pot fi socotite ca avînd o calitate plastică egală cu operele elenice care îl precedă îndeaproape pe Fidias. Dar ele le sînt superioare acestora prin calitatea lor spirituală, pe care zece secole de creştinism o adîncesc. Ele sînt egale, sau poate chiar superioare, celor mai nobile inspiraţii ale lui Duccio şi ale lui Giotto, care descind din ele în mod indirect, şi pe care le amintesc într-un mod surprinzător, exprimînd totodată mai multă gravitate, generozitate şi majestate. Ca şi odinioară, arta italiană se va naşte din întîlnirea acestei înnoiri grandioase cu tentativele locale suscitate de Bizanţ şi cu acel geniu al frescei care, de mai bine de cinci secole — dacă ne referim, fără să căutăm mai mult, la decoraţiile bisericii Santa-Maria Antiqua din Roma — îi arată Italiei adevăratul ei drum. Aflăm aici, ca şi la Santa-Saba, o libertate de execuţie pe care mozaicul nu o poate cunoaşte şi o orientare către acea civilizaţie „romană" atît de fecundă, din a cărei contopire cu arta bizantină se va dezvolta arta propriu-zis italiană. Nu fără a ţine seama din plin de supremul efort al Bizanţului, trebuie totuşi că căutăm în chiar inima italienilor izvorul acestei lumini arzătoare, dar încă pe trei sferturi adumbrită, care apărea în umbra cea mai opacă a edificiilor religioase din centrul Italiei. El se află în necesitatea Occidentului de a-şi

găsi spiritualitatea sa proprie, şi aceasta în primul rînd între limitele morale fixate de către creştinism, aşa cum îl întemeiaseră episcopii şi călugării. Încătuşată atît în adîncul mulţimilor — mulţimi curioase, senzuale, imaginative, lirice, în care domina celtul spontan, pătruns de misticismul germanic şi de înflăcărarea africană — iubirea aspira acum cu putere să se reverse în juru-i. Francisc de Assisi, către care duc toate mişcările tainice care au provocat pînă la urmă Renaşterea din Italia, nu este — cel puţin în peninsulă — decît suflarea duhului ţîşnit din aceste mulţimi febrile, atît de mizerabile şi atît de nobile, pornite în căutarea hranei vii — şi nu numai abstracte — ce le fusese refuzată pînă atunci. La jumătatea drumului dintre secolul XII, secol dogmatic şi mistic, şi secolul XIII, secol poetic şi uman, el exprimă, singur, acea mitologie la care năzuiau atîtea suflete înfometate, întoarse către un cer pînă atunci gol de forme şi cerînd, pentru a-i însufleţi singurătatea, colaborarea dintre natură, cu tot ceea ce ne-o dăruieşte, cîmpii, munţi, păduri, rîuri, animale, şi însăşi drama de a trăi, şi a păcătui. Invocaţiile sale către tot ceea ce cunoaşte foamea şi setea, către tot ceea ce hrăneşte şi potoleşte setea, nu sînt decît o chemare adresată formei întru slăvirea spiritului. Chesterton observă, pe bună dreptate, că nu e vorba aici de nici un fel de panteism. Sînt figuraţii poetice, dar precise şi plastice, ale trebuinţelor lirice ale inimii. Cuvintele sale despre propriul său trup, căruia îi cere iertare pentru jignirile la care l-a supus sînt simbolul misiunii pe care trebuia să o îndeplinească. După cum vechea artă greacă s-a născut din întîlnirea cu-

vîntului mitologic şi a austerelor jocuri naţionale cu spiritul unui grup de oameni nerăbdători să iasă din umbră, tot astfel arta italiană s-a născut din cuvîntul franciscan plutind dintr-o dată în văzduh ca vibraţiile unei harfe spre a-şi aduce aportul său la energia cetăţilor. Amîndouă sînt la fel de nerăbdătoare să se fixeze într-o imagine capabilă să traducă pasiunea care le animă. Creştinismul, descoperindu-şi astfel dimensiunea umană, uitată chiar de pe vremea lui Cristos, va grăbi agonia erei sale teologice, împrospătîndu-şi totodată adîncurile ascunse, unde vor răsări deodată cele mai frumoase roade ale sale. Mişcare europeană, de altfel, pe care Francisc de Assisi o vesteşte doar pentru Italia şi pentru Provenţa. Mai devreme sau mai tîrziu, după împrejurările istorice şi fatalităţile geografice, geniul expresiv particular al fiecărui popor îşi află izvoarele în această necesitate — poezia engleză prin Chaucer, arhitectura franceză prin catedrală, muzica germană prin Minnesängeri şi drama spaniolă prin al său Romancero.

Dar acestea fiind spuse, şi fie că o vrem sau nu, Italia este cea care a contribuit cel mai mult la a da Europei moderne ceea ce am putea numi esenţa spiritului său. Arta italiană este cea care a încercat, pe bună dreptate sau nu, să desprindă inteligenţa de simbol, pentru a nu mai incorpora forma spaţiului convenţional al misticii, ci spaţiului figurat al realităţii. Ea a murit, de sigur, din cauza acestui efort, aşa cum moare tot ceea ce încearcă să facă opera vie, dar datorită acestui efort ea a scris poemul cel mai grandios, în totalitatea lui, al picturii occidentale, şi a determinat toată această pictură,

care, înaintea ei, nu se putuse hotărî să renunţe la vitraliul închis în ramele sale de plumb sau la miniatura zăvorîtă între paginile cărţii de rugăciuni. Acum, cînd se vorbeşte despre „Renaştere", se duc discuţii nesfîrşite asupra datei apariţiei celor două prime monumente ale adevăratei picturi moderne, *Mielul mistic* de fraţii Van Eyck şi capela *Brancacci* de Masaccio, opere strict contemporane, de vreme ce au fost pictate şi una şi cealaltă între 1426 şi 1430. Dar se uită că Duccio şi Giotto muriseră, în acel moment, de aproape un secol, că Cimabue eliberase forma de închistarea ei, de vreo sută cincizeci de ani, şi că, în urmă cu aproape două sute de ani, Giunta da Pisa vedea cum îşi iau zborul, de pe zidurile înaltei biserici din Assisi, îngerii săi apocaliptici. Cît despre pictura în ulei, procedeu miraculos, e adevărat, de a anexa şi de a da mai multă transparenţă luminii, ea era cunoscută în Italia la fel de bine ca şi în Flandra, cu trei secole înaintea fraţilor Van Eyck. Italienii o nesocotiseră pentru că fresca lor încorpora mai bine în ziduri stilul monumental şi încă oarecum abstract care le exprima viaţa spirituală în acel moment.

Persist deci să cred că arhitectura indicînd mai curînd direcţiile esenţiale ale societăţilor cufundate în mit şi topind într-un singur creuzet cuceririle morale necesare tuturor, apariţia picturii în Italia este fenomenul cel mai important din istoria Europei între secolele XII şi XVI [1]. Ea dovedeşte că

---

[1] Nu-i de altfel un lucru cu totul remarcabil că cel puţin cu cinci secole înainte fresca fusese din plin practicată la Roma, în timp ce pe toată suprafaţa teritoriilor supuse

în acea clipă şi în acel loc, s-a născut, a înflorit şi a murit cea mai mare sete *intelectuală* de a trăi care va fi existat poate vreodată. Subliniez, *intelectuală*. Beţia inteligenţei nu e de ajuns, desigur, spre a potoli foamea spirituală a tuturor. Ea satisface numai cîteva spirite eroice. Dar inteligenţa este instrumentul cel mai indispensabil omului, cînd el trebuie să treacă de la o credinţă unanimă, căreia nu-i mai rămîne decît să apună după ce şi-a atins deplina dezvoltare, la o credinţă pe cale de a se zămisli, şi ale cărei elemente ea are misiunea de a le aduna. Cu excepţia începuturilor sale — o dată cu Giunta, cu Cimabue, cu Duccio, cu Giotto şi cu succesorii lor imediaţi — inteligenţa italiană în curs de a se naşte nu a slujit, şi nu putea să slujească, ceea ce toţi credincioşii, gîndindu-se la credinţa lor, numesc *credinţa*, pur şi simplu, cuvînt care înseamnă acceptarea oarbă a cîtorva dogme făurite de tradiţia eclesiastică spre binele sufletului şi pacea inimii. Dar, fenomen pînă atunci excepţional în istorie, inteligenţa era acum dimpotrivă slujită de credinţa în propriul destin, care urma să o conducă,

---

artei bizantine nu s-au descoperit pînă acum decît mozaicuri? E ca o prefigurare a chipului clasic al Italiei, totdeauna fidel picturii pe ziduri, din care aflăm exemple în Catacombe, şi care constituie aportul cel mai original al artei etrusce, artă italiană înaintea celei romane, şi mai mult decît cea romană. Italia, prin frescă, restituie ultimelor secole ale Bizanţului ceea ce Bizanţul i-a dezvăluit prin mozaic — procedeu născut fără îndoială în Italia antică cu o sută cincizeci de ani înainte de Cristos şi aceste două arte asociate în spiritul individualizat al Occidentului vor constitui pictura propriu-zisă a cărei primă operă capitală este opera lui Duccio.

pe căi decisive, spre cuceriri neașteptate în toate domeniile — descoperirea pământului, descoperirea cerului, descoperirea trupului, descoperirea omului în complexitatea sa subiacentă revelațiilor mistice, descoperirea inteligenței însăși, a înlănțuirilor sale secrete și a legilor sale. Cred că fără Giotto fixînd pe ziduri cele două dimensiuni plane ale spațiului, fără Masaccio sugerînd o a treia dimensiune, fără Brunelleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca determinînd legile geometrice care îl pun la dispoziția omului. Luther și criticismul german, Francis Bacon și empirismul englez, René Descartes și metoda franceză n-ar fi putut îndruma pe calea lor decisivă destinele Occidentului.

De fapt, pictura italiană a făcut posibilă afirmarea individului și a științei. Astăzi e la modă să denigrăm și individul, și știința. Totuși, oricare ar fi forma pe care o va lua viitorul nostru, noi nu ne vom putea lipsi de aceste două lucruri. Nu vom putea smulge de la temeliile lumii moderne, chiar dacă ea evoluează către o nouă mistică, această pasiune pentru adevăr și pentru glorie, această curiozitate universală, această nevoie de a cerceta în toate domeniile și de a mînui toate armele caracteristică pentru civilizația italiană, și care face să răsară din mulțime oameni capabili de a stăpîni cu o singură mînă patru cai de rasă, dragostea, ambiția, poezia, știința, oameni printre care L. B. Alberti și Leonardo da Vinci rămîn tipurile cele mai desăvîrșite. În Evul Mediu, individul se cufundă mai mult sau mai puțin voluntar în simbolismul spiritual al cărui centru este unitatea divină, și a cărui

știință și artă, reunite aproape tot timpul în aceeași expresie, nu sînt decît atribute nediferențiate încă. Drama italiană, în centrul căreia își va face apariția individul, constă tocmai în ruptura, realizată de către inteligența critică, a acestei unități divine, ruptură care va spori treptat distanța dintre expresiile sensibilității și expresiile metodei. Dar sufletul italian era cuprins de o asemenea beție creatoare încît el a aflat în sine, timp de trei secole, forța de a-și îndruma sensibilitatea pe căile metodei sale, și de a nu-și toci emoțiile directe aprofundînd, asupra obiectului și după obiectul minuțios studiat, mijloacele de a le exprima. Drama nu a luat sfîrșit decît cînd el și-a dat seama de aceasta. Și în această bruscă clarviziune constă măreția lui Michelangelo și a lui Da Vinci, ultimii italieni care mențin, unul, știința exactă a formei în meandrele secrete ale celor mai subtile intuiții ale sale, celălalt, postulatele cele mai profunde ale lumii spirituale, între liniile intacte ale unei forme scrutate pentru ea însăși cu înverșunarea disperării [1].

Noi judecăm și măsurăm aceste lucruri de la distanță. Dar artiștii Renașterii italiene le-au trăit. Energia cu care ei închid în aceeași unitate vie datele conștiinței lor și cuceririle științei lor, nu poate disimula neliniștea continuă care caracterizează arta italiană a secolelor XIV și XV, conferindu-i incomparabila ei valoare. Între rezistența interesată sau inocentă — adesea e vorba de amîn-

---

[1] A se vedea *Arta Renașterii (Istoria Artei, III)*.

două — a Evului Mediu dogmatic, şi efortul inteligenţei de a se elibera de dominaţia lui, se joacă o tragedie pasionată, care dă artei italiene, timp de mai bine de două sute de ani, acel aspect sălbatic, frenetic, neliniştit, pe care-l aflăm la majoritatea marilor săi artişti. Astfel ea se îndreaptă de la organismul creştin în care este încă în întregime cuprinsă în secolul XIII, către organismul intelectual din secolul XVI, în constituirea căruia ea joacă cel mai mare rol. Dar această trecere de la un ritm la altul este dureroasă. Întreaga viaţă spirituală a Florenţei, de exemplu, născînd încet, cu forcepsul, copilul-bărbat care dormea pînă atunci în pîntecele întunecat dar fierbinte al creştinismului, constituie unul dintre momentele cele mai sfinte ale istoriei noastre occidentale. E greu de închipuit o energie mai încordată şi mai violent contrariată decît aceea cu care aceşti oameni uimitori au pus temeliile Europei moderne. Ei au fost siliţi nu numai să combată învăţămintele şi prohibiţiile Bisericii, pe care le acceptau încă, şi de obicei cu sinceritate, să le propage în operele lor, dar şi deprinderile publicului — deprinderi intelectuale, formale, vizuale — pe care atîtea secole le făuriseră. Descoperirea perspectivei, de exemplu, înseamnă intrarea spaţiului real în planul unic al picturii, şi, în consecinţă, al spiritului, revoluţie nu exclusiv geometrică, ci şi filozofică, ale cărei consecinţe, pe mii de căi secrete, se vor face simţite în toate manifestările corpului social.

II

Individualismul este în asemenea măsură legea de dezvoltare a civilizației italiene încît manifestările lui pot fi urmărite pînă și în arhitectură, artă socială prin excelență, expresie colectivă a unei gîndiri și a unei necesități comune oricărui grup uman care cunoaște activitatea creatoare. Fără îndoială de oricare dintre aceste grupuri ar fi vorba, e ușor de urmărit, secol de secol, în ceea ce privește templul — de exemplu, între secolele VIII și III la greci, între secolele XI și XV la francezi —, cum progresele spiritului critic fac să diminueze treptat puterea suporților, grosimea zidurilor, golurile, pierzînd încetul cu încetul din vedere ansamblurile pentru a se dispersa în detalii, dînd de la an la an o mai mare importanță sculpturii și ornamentului, în detrimentul soliditații edificiului. Dar la italieni acest spectacol este mai accentuat. În locul desprinderii treptate a individului de masă, și a celor trei sau patru secole necesare definirii sale, aici apare, la mai puțin de două sute de ani după primele realizări ale efortului arhitectonic colectiv, un element revoluționar, sfărîmînd unitatea spirituală și renunțînd să mai sacrifice sentimentului maselor trebuințele concrete ale individului. Ideea municipală, care înseamnă o regresiune a comunismului mistic și un progres al particularismului interesat, apare net aproape pretutindeni încă din secolul XII, înlocuind sanctuarul cu palatul civil. Știu că în Franța, în Anglia, în Flandra, carta și comuna apar aproape în același timp, dar e vorba aici mai curînd de organizarea unor grupări cor-

porative sau a raporturilor dintre organismele sociale, decît de consacrarea asociațiilor temporare de cetățeni reprezentînd dreptul privat în creștere. La Siena, încă de la sfîrșitul aceluiași secol, apar palate particulare, nu numai la țară, ca acele fortărețe din Franța sau din Anglia, comune încă, în care un grup de iobagi se bucură de dreptul de refugiu sub egida unui nobil care aparținea, ca și ei, unui sistem colectiv unanim consimțit. În Italia, ele se înalță în orașe, amenințîndu-se unul pe altul, nu prea mari și făcute pentru o singură familie, dar sălbatice, încununate cu un turn agresiv, cu pereți concavi cu neputință de escaladat, opunînd interesului și orgoliului unuia interesul și orgoliul celuilalt, individualizate nu numai cu hotărîre dar chiar cu violență. Edificiul civil capătă aici în mod indiscutabil prioritate asupra edificiului religios, edificiul privat asupra edificiului comun, cu vreo trei secole înainte ca același eveniment să se producă în Europa. Și se cuvine să observăm un lucru capital : edificiul civil, încă din acea epocă, reprezintă în Italia efortul estetic cel mai evident, și dezvăluie cu cea mai mare forță sufletul italian în nuditatea și adevărul său interior. Pretutindeni în Europa, pînă la sfîrșitul secolului XV, Biserica ocupă un loc dominant în preocupările popoarelor. Aici lucrurile stau tocmai invers. Dacă vă îndoiți, comparați maiestatea cînd severă, cînd elegantă, în orice caz nudă, vie, liberă a palatelor din Florența, din Siena, din Volterra, din Perugia, din atîtea alte cetăți, cu stilul afectat și încărcat cu policromia bogată, cu dorința de a

atrage şi de a place a locurilor de cult religios din aceleaşi cetăţi. E mai mult decît o diferenţă. E un contrast diametral. Elanul spiritului şi al inimii, ordinea interioară, armonia aparţin aici omului, nu lui Dumnezeu.

Edificiul romanic însuşi, prin care Italia, ca şi întregul Occident, a prefigurat încă din secolul XI poemul său arhitectural, nu va păstra decît puţină vreme, şi niciodată cu o asemenea dragoste pentru căutarea sensibilă, caracterul armonios şi masiv pe care l-a avut în altă parte, şi mai ales în Franţa. El anunţă, prin nuditatea sa fermă, nu numai construcţia teologică a lui Toma de Aquino, ci şi spiritul palatului civil. Are simplitatea cumplită a monahismului occidental, dar e mai puţin greoi, zidurile lui sînt mai puţin groase, boltele mai puţin puternice. Şi el este cel care se va strădui, primul, să reţină individul care se îndepărtează, silind efortul constructorilor să insiste asupra agrementului şi liniei aeriene a edificiului, şi pe cel al decoratorilor asupra ornamentării suprafeţelor, care vor înflori în colonete, în arcade etajate, uneori chiar, ca la Pisa, înconjurîndu-se complet de ele. El a străbătut mult mai repede decît în alte părţi epoca de stabilizare dogmatică a catolicismului — între secolele XI şi XIII —, arătînd o grabă evidentă de a evada din ea, şi neconsimţind decît cu un fel de rezistenţă împotriva lui însuşi — rezistenţă care se simte în propria lui austeritate — la acea umilinţă, la acea sărăcie pe care o va predica Francisc de Assisi, şi care va fi, pentru arhitecţii bisericilor din secolele următoare, doar un motiv de decoraţie, iar pentru pictori, doar un pretext de dezvoltare personală.

Fără îndoială, are aceleaşi origini ca şi în restul Europei, şi, în parte, chiar datorită lui aceste origini se propagă în Europa. Este vechea bazilică romană, cu absida sa, unde se află tribunalul, şi cu cele trei nave — forum acoperit — în care mulţimea negustorilor, a cumpărătorilor şi a palavragiilor putea să se mişte în voie. Ca şi în alte părţi, şi poate înainte chiar — e greu să te orientezi în dedalul originilor arhitecturii romanice, în acelaşi timp latină, siriană, bizantină — această străveche bazilică, tăiată, în pragul absidei, de o navă perpendiculară figurînd braţele crucii, va determina tipul oricărei biserici creştine. Dar spiritul său nu va rămîne decît puţină vreme prizonierul rînduielilor rituale. El va pune stăpînire pe edificiul civil, pentru a se exprima în mod liber.

Pe de altă parte, este remarcabil faptul că în ceea ce priveşte templul însuşi, influenţa arhitecturii ogivale, care înflorea, încă de la sfîrşitul secolului XII, în tot Occidentul, abia de s-a făcut simţită în ceea ce priveşte principiul construcţiei, neinfluenţînd decît decorul, şi aducînd astfel o nouă dovadă a predominării gusturilor individuale asupra nevoilor colective. Cele mai multe dintre palatele medievale din Siena, palatul municipal din Perugia, Palazzo Vecchio din Florenţa, şi multe altele privesc către stradă prin ferestre ogivale, de obicei îngemănate, care conferă acestor faţade semeţe un fel de graţie arzătoare, un chip plin de farmec şi totodată de violenţă, pe care nu-l întîlneşti decît aici. Trec anume cu vederea palatele veneţiene, în cazul cărora amestecul de stil arab, bizantin şi gotic creează o abundenţă ornamentală care le-ar ruina

armonia în lumina necruțătoare a Italiei centrale, și pe care o autorizează doar ceața ușoară ce se ridică din lagună, care dă pietrei reflexe opaline, piatră vopsită, de altfel, la origine în nuanțe multicolore, care îi modifică structura. Aici nu mai avem de-a face cu Italia, nici cu Ravenna, unde domnește Bizanțul, și nici cu Sicilia, unde influența și chiar dominația arabă se fac și mai puternic simțite decît la Veneția. Adevărata arhitectură romanică nu depășește Roma la sud, și stilul lombard constituie o amplificare a ei, oarecum rece, ale cărei elemente perpendiculare, cu un aspect atît de germanic, nu sînt fără legătură cu incursiunile neîncetate și seculare, ale soldaților și ale negustorilor coborîți din ținuturile Germaniei prin trecătorile Alpilor. Iar palatele civile nu mai sînt romanice, ci italiene, dacă exceptăm decorul lor ogival atît de minunat asimilat, adică supus unei orînduiri severe, în care domină părțile pline, unghiul drept și linia dreaptă, în care ornamentul foarte puțin utilizat, subliniază funcția în care spiritul edificiului rămîne concret, pozitiv, cît mai depărtat cu putință de orice aspirație mistică sau de orice idealism social.

Acțiunea lui Brunelleschi nu se va afla deci decît într-un aparent antagonism cu spiritul care îi anima încă, la începutul Quattrocento-ului, pe arhitecții italieni. Nici aici, după cum nici în sculptură, sau în pictură, nu e vorba de o întoarcere la originile romane. E vorba de menținerea principiilor arhitectonice proprii Italiei însăși, exprimate încă de pe acum cu intransigență prin palatele din Toscana și din Umbria. Sau mai curînd, este vorba de aplicarea acestor principii la arhitectura religioasă

care, sedusă de ornamentaţia gotică, ameninţa să îndrume Italia — catedrala din Milano reprezintă un astfel de exemplu supărător — pe căile Nordului, pe care nici geniul, nici climatul, nici formele sale exterioare n-ar fi putut-o îndruma în mod spontan. Bineînţeles Brunelleschi forţează nota, tocmai pentru a reacţiona împotriva acestor direcţii. El întinde, spre a spune astfel, ca pe o stofă rigidă, nuditatea edificiului, suprimînd ornamentul gotic, înscriind faţadele între orizontale inflexibile, impunînd temeliilor pietre cioplite grosolan, pentru a sublinia forţa acestor palate rectangulare unde domneşte logica pură, unde fanteziile sentimentale sau gustul pentru mister şi pentru efectul teatral nu mai au nici un pretext pentru a se strecura. Elevii săi, Michelozzi, Benedetto da Majano, Cronaca vor depune pe pragul secolului al XVI-lea aceste principii riguroase care nu consimt la nici o concesie, care nu îngăduie nici măcar decoraţia exterioară care înlocuiesc peste tot, cu bolta în semicerc, lancea unică sau multilobată a ogivei, mai aeriană desigur, dar străină spiritului italian. Asistăm oare la o întoarcere la arhitectura romană? Da şi nu. Brunelleschi i-a studiat cu pasiune elementele interne, cele care suspendă piatra în spaţiu, silind zidurile să suporte întreaga greutate a navei. Dar lipsa oricărui efect exterior, în afară de sobrietatea înfăţişării, nu aminteşte decît de edificiile sale civile — arene, apeducte, teatre —, care reprezintă tocmai trăsătura caracteristică a geniului italian, şi chiar etrusc, adică, în ultimă instanţă, toscan. Brunelleschi rupe cu coloanele şi cu pilaş-

trii de origină elenică, de care arhitecţii romani abuzaseră în construirea templelor şi a monumentelor triumfale. Mergînd mai departe decît ei în acest sens, el laicizează edificiul religios. Uriaşul dom din Florenţa, care se înalţă atît de măreţ pe nervurile sale, nu are nici el nimic comun cu bolta continuă, masivă, întunecoasă a stilului roman : el reprezintă aportul unei Italii umanizate, sau în orice caz, devenită, după zece secole de creştinism, mai subtilă, mai impetuoasă, mai înflăcărată, dar la fel de hotărîtă ca şi Roma însăşi să subordoneze principiului civil principiul religios.

Totuşi, exemplul dat de el e departe de a fi înţeles de toţi. Dacă Palladio, în secolul XVI, reţine claritatea, precizia, amploarea concepţiilor sale, dacă arhitectura civilă însăşi mai păstrează încă, pînă în mijlocul secolului al XVIII-lea o oarecare înclinare pentru liniile sobre şi pentru faţadele severe, acţiunea conjugată a revenirii rău înţelese la formulele antice, pe care săpăturile arheologice le sugerează din ce în ce mai mult, a prăbuşirii spiritului republican şi a influenţei iezuiţilor, ce caută să aducă iar mulţimile la catolicism, pregătesc din nou în arhitectura religioasă ofensiva ornamentului. Decorul gotic este aproape abandonat, dar decorul antic îi ia locul. Frontonul, coloana, pilastrul, capitelul corintic vor deţine de acum înainte rolul pe care colonetele, rozele, flăcările, treflele şi ogivele din catedralele franceze neînţelese îl jucaseră în secolele XIII şi XIV, pentru a-l atrage pe individul care-şi caută legea proprie în afară de unitatea spirituală pe care templul

roman o figurează încă. Încercarea de a reacționa a lui Bramante, care se străduie să sublinieze prin ornamentul greco-latin muchiile edificiului religios, nu este înțeleasă de succesorii săi, care le înnoacă, dimpotrivă, sub o exuberanță crescîndă. Faimoasa fațadă a mănăstirii călugărilor certosani din Pavia, izbutită în sine, desigur — prea izbutită —, este prototipul ornamentului de dragul ornamentului în sine, a ferestrelor în sine, al părților pline și al golurilor în sine, și deschide astfel cu zgomot porțile decadenței. Dar aberațiile ornamentale care vor constitui în curînd stilul numit *baroc* nu mai aparțin Renașterii, după cum nici pictura boloneză nu poate pretinde că-i aparține. Renașterea după moartea lui Michelangelo, a cărui lungă existență coincide cu cea mai înflăcărată tinerețe a ei, de vreme ce el este elevul lui Ghirlandajo, nu mai este, în preajma apariției marilor state moderne scăpate de sub tutela religioasă, decît o expresie istorică. Ea și-a dus la capăt uriașa ei misiune, și lumea se trezește ca dintr-un vis, uimită și dezamăgită. Și însuși Michelangelo este acela care urcă pe culmile cele mai înalte energiile ei de creație și energiile ei de disoluție, pe care el le rezumă în opera sa cu puterea unui zeu ce ține în aceeași mînă fulgerul care luminează și totodată ucide. Arhitectura sa, mai ales, care reține în atracția geometrică a desenului toate elementele ornamentale ce caută a se elibera de această cumplită îmbrățișare, exercită, încă înainte de moartea lui, ca și întreaga lui artă, o acțiune devastatoare. Scobiturile, proeminențele, deformările sale furioase, care exprimă chinul singurului

suflet din acea lume capabil să cuprindă complexitatea cunoașterii în unitatea spiritului, devin regulă și lege. Orgia decorativă se dezlănțuie. Edificiile religioase se încarcă cu basoreliefuri neprevăzute, sînt invadate de goluri neașteptate, își disimulează osatura debilă, șovăitoare sau uneori chiar uitată cu totul, sub o retorică plină de emfază care nu tinde decît la efectul teatral. Cînd rostim cuvîntul „Renaștere" trebuie să uităm aceste lucruri, după cum nu trebuie să ținem seama, cînd vorbim de geniul grec, de excesele școalei din Rodos, sau după cum trebuie, cînd ne amintim de arhitectura ogivală, să ștergem din memoria noastră exemplele secătuirii sale prolixe, care a acoperit cu dantele încîlcite, fragile, lipsite de armonie, carcasa dislocată a catedralelor din secolul al XV-lea francez. Privite în ansamblul lor, construcțiile religioase din Italia papei Grigore al VII-lea și construcțiile civile ale Italiei republicane din cele patru secole următoare, oferă toate elementele figurale care marchează drumul ducînd de la simbolismul spiritual cel mai desăvîrșit la domnia inteligenței, pornită în căutarea unui nou organism.

III

Cuvîntul „Renaștere" devine cel mai dificil de acceptat cînd abordăm pictura. Sau atunci trebuie să admitem că au existat două Renașteri, cum s-a observat atît de adesea. Una, al cărui focar este Toscana, și care reprezintă înflorirea civilizației sale creștine, aproape contemporană cu aceeași miș-

care din Franţa, mai curînd urmîndu-i îndeaproape. Cealaltă, care constituie, spre a spune astfel, programul legislaţiei intelectuale a Europei moderne, şi care se dezvoltă la Florenţa, la Roma, la Veneţia şi, într-o oarecare măsură, în Lombardia. Am fi ispitiţi, în aceste condiţii, pentru a simplifica lucrurile, să o atribuim cu totul pe prima simbolismului medieval, aşa cum se obişnuieşte pentru Franţa, şi să o datăm pe a doua începînd cu opera lui Masaccio. Dar problema este mai complexă, pentru mai multe motive. Primul este acela că Francisc de Assisi se află în eaglă măsură la originea Renaşterii din secolul XIV, ca şi la originea aceleia din secolul XIII, de vreme ce nu există între una şi cealaltă nici o soluţie de continuitate. Al doilea, pentru că, la începutul secolului XIV, Giovanni Pisano, Giotto, Pietro Lorenzetti sînt oameni moderni, în care, totuşi, se afirmă spiritul creştin. Al treilea, pentru că sculptura, mai ales o dată cu opera lui della Quercia, constituie o artă pe deplin dezvoltată [1] în momentul în care pictura bîjbîie încă, şi pentru că totuşi, însăşi această pictură anunţă, înaintea întregului Occident, efortul individului de a se elibera de simbol.

---

[1] Sculptura italiană, lucru demn de remarcat, nu a insistat asupra basoreliefului şi a decorului faţadelor, sau asupra capitelurilor din naosuri, ca admirabila sculptură franceză din acelaşi timp, încorporată atît de profund şi atît de puternic simbolismului edificiului religios. În Italia, de îndată ce apare, statuia *tîşneşte* spre a spune aşa, afară din sanctuar. Niccolò Pisano este mai curînd un sculptor de baptisterii, de amvoane, de morminte, decît un decorator de biserici, căci baptisteriul, amvonul, mormîntul sînt, în

Mai mult, o înlănțuire profundă, ale cărei elemente sînt cu neputință de separat, leagă în manifestările lor multiple spiritul creștin ajuns pe culmile lui și inteligența modernă, în momentul în care Toscana, prin Pisa, Florența și Siena, ascultă, cu o pasiune unanimă, vocea săracului din Assisi. Putem totuși să observăm că Siena constituie focarul principal al celor dintîi, Florența al celorlalte, și că, drept urmare firească a acestui fenomen, activitatea pictorilor este mai considerabilă și mai emoționantă la Siena, dar mai caracteristică la Florența, unde ei sînt totodată mai puțini numeroși. Siena, și în primul rînd Duccio, cel mai mare artist al ei, rămîne prizoniera formulelor bizantine, într-o vreme cînd Florența evadează din ele datorită lui Giotto, adevăratul inițiator al picturii moderne, pentru că el concepe universul ca pe un ansamblu de forțe contradictorii ce trebuiesc exprimate în aceeași unitate plastică, în timp ce orice primitiv adevărat îl organizează în jurul unui simbolism spiritual care are drept sursă și centru creștinismul. Distanța pare mult mai mare între Guido din Siena, de exemplu, și Duccio, decît între Cimabue din Florența și Giotto, deși primii doi sînt

---

biserică, elemente separate de ansamblu, desprinse de pereți, și, prin aceasta, mai vizibile, mai sensibile, mai apropiate de individ, căruia, prin funcția lor, îi sînt consacrate. E interesant să constatăm în această privință că arta italiană, în întregimea ei, își are rădăcina în operele *laice* ale antichității, arhitectura religioasă însăși în bazilică, sculptura în sarcofagiu, pictura în mozaicul rezervat odinioară, la Roma, manifestărilor luxului celui mai profan, terme, palate, vile.

separaţi printr-un interval de timp mult mai mare. Aceasta cel puţin în ceea ce priveşte înţelegerea formei, căci e cu neputinţă că ne închipuim un sentiment mai adînc decît acela al maestrului din Siena. E vorba de o evoluţie cu totul diferită, caracterizînd două cetăţi la fel de războinice, lucru pe care şi-l dovedesc reciproc în lupte necruţătoare, una fiind însă un oraş de munte, închis, mistic, cealaltă un oraş de cîmpie, neliniştit, deschis, lacom de glasuri din afară. Ultima oferind, pe deasupra, pictorilor săi, mari suprafeţe spre a le decora, pe care fresca, adevăratul instrument al sufletului italian, se dezvoltă cu un elan entuziast, grupînd în juru-i numeroşi lucrători, trezind curiozitatea maselor care o pot contempla în fiecare zi. Trebuie să remarcăm că dintre animatorii celor două şcoli rivale, unul a creat, spre a spune astfel, tehnica definitivă a picturii pe zid în timp ce celălalt pictează imensa miniatură, împărţită în compartimente, în care povesteşte Patimile cu o neasemuită poezie şi că elevii săi din Siena au fost cu toţii siliţi să se ducă la Assisi pentru a lua lecţii de la Giotto. Mai mult, cu excepţia călătoriei lor la Assisi, pictorii de frescă din Siena n-au pictat decît la Siena, sau în foarte retrasul burg San Gimignano, în timp ce Giotto şi elevii săi, Taddeo Gaddi, Orcagna, Giottino erau chemaţi aproape pretutindeni, nu numai la Assisi, ci şi la Padova, la Pisa, la Arezzo, la Roma chiar. Singurul pictor din Siena care pare a fi înţeles lecţia lui Giotto, Pietro Lorenzetti, e tocmai acel care a rămas şi continuă încă să rămînă cel mai puţin cunoscut, cel care n-a exercitat asupra compatrioţilor săi, şi nici chiar

asupra fratelui său, decît o influenţă cu totul neînsemnată. Marele său arabesc învăluitor, care conferă scenei o expresie unică, reprezentînd caracteristica esenţială a lui Giotto, a lui Rafael, a lui Tintoretto, şi care a dat artei italiene, în totalitatea ei, sensul său interior, este singura legătură care uneşte Florenţa cu Siena şi indică participarea lor comună la simfonia care se naşte, şi care va atinge deplina înflorire, o dată cu arta Romei şi a Veneţiei, două secole mai tîrziu.

E greu să ne închipuim două făpturi — amîndouă avînd aceeaşi formaţie morală şi neputînd avea alta — mai diferite decît Giotto şi Duccio, şi aici descoperim încă un semn al acelui individualism de dată atît de recentă care se afirmă şi care încă de pe acum caracterizează cu atîta forţă doi contemporani. Pentru Duccio viaţa spirituală înseamnă totul. Ea dă chipurilor acel aspect interiorizat, ei i se datoreşte acel schimb profund de fluid în acţiunea dramatică, acea intensitate a expresiei care, fără nici un artificiu exterior, le leagă de aceeaşi tragedie morală şi le adună în jurul ei, acea mişcare, acea îngrămădire de mulţimi agitate de aceeaşi furtună, şi pe care culoarea emoţionantă — verde închis, albastru închis, roşu închis —, acumulată în pete mari pe un fond auriu, o concentrează cu atîta energie. E surprinzător cînd îl compari cu Giotto, să constaţi că aici totul pare confuz şi amestecat, însăşi culoarea aceea întunecată, mulţimile înspăimîntate, sau vrăjite, pradă durerii sau bucuriei, adunate pentru muncă sau pentru supliciu, adormind obosite, trezite de tragedie sau de răsăritul de soare, şi că, deşi perso-

najele sînt îngrămădite unele peste altele, totul se ordonează spontan datorită puterii organice a unui ansamblu care ascultă, în aparenta sa dezordine, de aceeaşi dorinţă centrală. În timp ce la maestrul florentin ordinea domneşte înainte chiar ca expresia morală să fi fost căutată, cinci sau şase personaje reprezentînd mulţimea acolo unde Duccio aşează treizeci, natura neexistînd, omul singur reprezentînd întreaga dramă, culoarea, aproape abstractă, în orice caz discretă şi clară, şi slujind doar la a simplifica şi la a sublinia compoziţia, volumele abia, dar sigur indicate, etajîndu-se şi distribuindu-se cu o armonie precisă care exprimă mulţimea în loc s-o reprezinte, şi spiritul trecînd în forme mai mult prin jocul liniilor decît prin puterea pitorească şi colorată a sentimentului. Miracolul constă în aceea că aceste două spirite comunică între ele, ele aflînd în acelaşi subiect, iubit cu aceeaşi pasiune de amîndouă, pretextul, pentru unul, de a închide vechea lume, iar pentru celălalt de a o deschide pe cea nouă. Drama mistică în jurul căreia s-a construit o religie devine o dramă umană universală. Abia ieşită din inimă, ea pătrunde în inteligenţă. Iată un mare mister, şi, pentru a-l înţelege, trebuie să-i vezi cele două manifestări esenţiale, *Gloria lui Cristos* din Siena şi *Coborîrea de pe Cruce* din Padova. Nu poţi înţelege altfel acordul miraculos care uneşte aceste două poeme, în ciuda distanţei imense care pare a le separa. Neasemuita poezie a Patimilor se naşte la unul dintr-o muzică interioară care se răspîndeşte dinlăuntru în afară pe suprafaţa formelor pentru a le aduce la ea, la celălalt dintr-o

pătrunzătoare privire asupra lumii, care îmbrăţişează din afară formele pentru a le înţelege spiritul. Dacă Duccio este suprema expresie a vechiului ev, Giotto este vestitorul celui nou. El întîmpină iubirea cu inteligenţa, şi înscăunează în lume inteligenţa prin iubire.

136. Assisi.

MISIUNEA LUI FRANCISC DE ASSISI

I

Italia n-a cunoscut secolele de tăcere în care moartea lumii latine a cufundat Galia. Invadată ca şi ea, şi mai adeseori decît ea, a păstrat totuşi amintirea unei lumi ordonate şi grandioase, care semăna cu dorinţele sale. Antichitatea mediteraneană va intra în lumea modernă urmînd înclinarea geniului său natural. Roma şi-a aşezat în bazilici zeii, numiţi acum altfel. Vechile rase cer vechilor civilizaţii să le dea putinţa de a aştepta ca viaţa să se trezească din nou în ele.

Barbarii dărîmă templele, fiii lor italianizaţi le înalţă. Şi nimic nu s-a schimbat. Din ruinele de ieri se mai naşte încă o bazilică. Rolul învingătorului nu-i acela de a comunica procedee noi, ci de a transmite energii noi. El îşi oferă simţurile virgine revelării peisagiilor glorioase. Tot astfel a fost şi cu dorienii fecundaţi de Grecia. Generalizările noi se nasc din topirea materiei umane septentrionale în creuzetul greco-latin.

Ştim bine că-i aşa. Şi trebuie s-o spunem. Oamenii cei mai de seamă ne-au făcut această mărturisire. Montaigne îi va cere Italiei să-i încuviinţeze înţelepciunea, Shakespeare o invocă clipă de clipă pentru a-şi justifica pasiunea. Goethe trăieşte din substanţa ei, şi tot astfel şi Stendhal, şi Nietzsche.

Byron moare din pricina ei. Pe vremea cînd Rembrandt este bogat, peste atelierul său domneşte Giorgione, şi cînd devine sărac, ceva din flacăra italiană rămîne încă în inima razei care-i urmează coborîrea în tenebrele spiritului. Italia organizează tumultul din pictura lui Rubens, ea îi relevă lui Velázquez spaţiul, lui Poussin arhitectura pămîntului, lui Claude Lorrain arhitectura cerului. De îndată ce intri în contact cu ea, simţi cum te cuprinde beţia de a înţelege. Inteligenţa şi instinctul aici se confundă, savantul consimte ca artistul să se ocupe de mecanică şi de geometrie, artistul acceptă să amestece culorile şi să frămînte mortarul. Voluptatea cea mai atroce se învecinează aici cu sfinţenia, castitatea arde ca o orgie. Dragostea, aici, este funebră ca moartea, moartea este atrăgătoare şi misterioasă ca dragostea. Ambiţia de a domina aţîţă setea de cucerire şi de cunoaştere, cunoaşterea şi cucerirea nu sînt niciodată îndeajuns de totale pentru ca acela care vrea să cucerească şi să cunoască să se găsească pe sine vrednic de a comanda. Orgoliul e atît de puternic aici, încît el se umileşte într-una în faţa a ceea ce îi mai rămîne de învăţat pentru a se afirma în mod public. Nicăieri crima şi geniul nu sînt atît de învecinate. Cain şi Prometeu se ghicesc sub toate frunţile înălţate, în adîncul tuturor ochilor deschişi, în toate mîinile care se crispează pe mînerul pumnalului sau al uneltei. Pămîntul se cutremură, şi totuşi în profilul munţilor şi în curba ţărmurilor se simte veşnicia. Lumea îşi are aici spiritul întuchipat pretutindeni în formă, şi vrea ca pasiunea din inimi să-l smulgă nesăţios din ea.

Italia ! Ceva ne doare în iubirea noastră față de tine, ne e teamă că nu vom ști niciodată în întregime ceea ce anume vrei tu să ne înveți.

Forța virtuală aflată aici trebuie să se impună cu orice preț. Bizanțul însuși are un aport mai puțin însemnat decît s-a spus. În afară de Ravena, colonie a imperiului grec, în afară de Veneția, în care trăiește Orientul, în afară de Sicilia, ținut grec unde elementele bizantine se împletesc cu elemente arabe și normande, constituind în Evul Mediu un stil voluptuos, crud, paradoxal barbar, cu neputință de definit, greu de recunoscut, Bizanțul nu-i oferă Italiei nici măcar o singură idee a cărei transplantare să poată deveni originea unui nou stil arhitectural. Italia nu acceptă cupola decît pentru că ea acoperă Panteonul. Cînd Niccolo Pisano — în plin secol al XIII-lea, pe vremea cînd sculptorii francezi, adevărați maeștri ai sculpturii occidentale, sînt chemați pretutindeni — studiază sarcofagiile romane pentru a învăța să lucreze marmora, și cioplește cu securea, parcă, figuri ce se îngrămădesc nenumărate, pline de o mare sete de a trăi, aspre, încordate într-un efort brutal, el înalță în fața artiștilor din nord revendicarea hotărîtă a geniului latin primitiv. Italia nu uită, pentru că ea rămîne Italia.

Prea adeseori se pune pe seama unei tradiții transmise prin școli, perpetuarea anumitor forme esențiale care nu fac decît să exprime dorințele formale ale rasei și învățătura pămîntului. Coloana, care apare iar pe frontul bisericilor și de-a lungul turnurilor Italiei romane, era, în toate ținuturile mediteraneene — unde palmierii, pinii, arborii de

tisă îşi proiectează trunchiurile netede pe un cer necruţător — o expresie naturală care nu putea să dispară. Antichitatea şi noua Italie se întîlnesc în mod armonios în aceste reţele de galerii mărginite de arcade, care îşi întind dantela pe baptisterii rotunde, pe faţadele nude ale templelor şi pe campanilele pătrate. Bazilica a făcut apel la arbori, al căror frunziş cu margini nete lasă să se vadă sub revărsarea sa transparenţa şi limpezimea lumii, învăluind cu graţie şi semeţie marele edificiu roman.

Nevoile familiare şi obişnuite ale Italiei impuneau această arhitectură. Înfăţişarea fortăreţelor sale şi a vilelor sale împrăştiate pe coasta dealurilor, între chiparoşi, întipăreşte în inima celor care nu pot uita forţa educativă a profilurilor ei severe şi melodioase, amintirea precisă a unor arcade albe şi a unor pereţi de marmoră albă şi neagră care amestecă, — văzute din depărtare, silueta catedralelor cu roşul stins al acoperişurilor. În perioada în care stilul romanic teocratic definea în nordul şi în vestul Europei dogma arhitecturală, Pisa şi Lucca, precum şi multe alte oraşe din Italia continentală, se îndreptau, în ciuda turnurilor şi a templelor, către expresia populară ce li se potrivea italienilor, după cum Comuna franceză se va îndrepta, un secol mai tîrziu, către expresia populară ce li se potrivea francezilor. Stilul romanic-italian se naşte fără efort din spiritul viu al rasei. Ea nu va trebui să se ridice în întregimea ei, ca în Franţa de nord, pentru a-şi cere dreptul de a-şi afirma viziunea. Catolicismul, aici, a fost întotdeauna un aparat exterior de dominaţie politică,

137. San Gimignano (sec. XIII). Palazzo del Podestà.

dominație care, dacă nu-i lasă omului libertatea de gîndire, îi lasă în schimb pe deplin libertatea senzației. Galeria cu colonade definește biserica, și logica, și casa de oraș și de țară pe care toscanii și lombarzii, dacă ar fi rămas ei înșiși, le-ar construi încă și astăzi. Ea susține necontenit, de-a lungul străzilor pardosite cu lespezi, pentru a feri mulțimea de ploaie și de soare, fațadele roze sau

albe cu şiruri de obloane verzi care urcă pînă la marginea acoperişului. Ea se profilează, la umbra pinilor pe terasele rectilinii ale vilelor florentine. Ea adăposteşte, la porţile oraşelor, răcoroasele *camposanti* pardosite cu lespezi de marmoră unde calci peste morţi.

II

Viaţa, spre deosebire de ceea ce s-a petrecut o dată cu declinul civilizaţiei antice, a renăscut în nordul ţării. Sudul nu căzuse în aceeaşi măsură pradă invaziilor succesive. În Italia meridională, baronii normanzi trebuiseră să se apere împotriva unui climat mult prea diferit de al lor, împotriva unei rase mai moleşite — în urma unui efort mai îndelungat — decît cea din Italia continentală. În afară de aceasta, ei cereau protecţia papei pentru a putea stăpîni provinciile cucerite. Organizarea feudală a făcut tot ce-i sta în putinţă pentru a le zdrobi acţiunea.

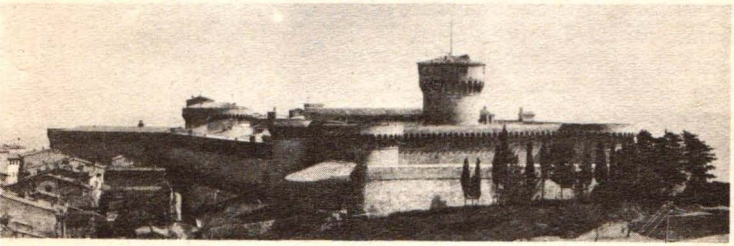
În Nord, dimpotrivă, oraşele profitau de lupta dintre papă şi împărat pentru a-şi cuceri autonomia şi a o întări printr-un sistem de alianţe alternative cu una dintre cele două puteri care îşi disputau Italia : Guelfi şi Ghibelini, Albi şi Negri. Pisa, Florenţa, Lucca, Siena, Parma, Modena, Bergamo, Mantova, Milano, Pavia, Cremona treceau dintr-o tabără într-alta, războindu-se cînd pentru Biserică şi cruce, cînd sub steagul Imperiului. Aveau de ales între moarte, într-o vreme cînd îi cuprinsese o năvalnică sete de a trăi, şi o viaţă care şi-a

sorbit, fără îndoială, întreaga putere dintr-o vigilență activă, dintr-o curiozitate neobosită, dintr-un efort fizic și moral continuu. De aici, energia republicilor italiene, din care, fie că vrem sau nu să o recunoaștem, s-a născut spiritul modern.

Dacă dintre toate aceste orașe rivale, gata să se năpustească unul asupra celuilalt a doua zi după ce se împăcaseră pline de înflăcărare, Florența a cunoscut cea mai mare înflorire — atît de mare încît a ajuns să asimileze Toscana în două secole, să joace un rol de seamă în viața Europei și să se înscrie în amintirea noastră cu trăsături de neuitat —, lucrul a fost cu putință pentru că ea se afla la încrucișarea drumurilor care unesc Roma cu Germania și cele două mări care mărginesc peninsula. Prin ea se scurgea întreaga viață comercială, militară, morală a Italiei Evului Mediu. Grația, vigoarea ținutului care o înconjoară vor face din simțurile ei arzătoare, febrile și încordate, tiparul natural în care viața se va modela în imagini puternice și nete. Trebuie să ne amintim că, pe vremea cînd se numea Etruria, Toscana jucase în istorie un rol analog. Multe dintre picturile etrusce au eleganța bizară care va caracteriza, cu două mii de ani mai tîrziu, arta toscanilor.

Italia a primit de la Franța stilul gotic, cînd cetățile se aflau în zorii vieții lor municipale. Ea nu l-a înțeles. Pădurea catedralei nu era pe măsura cerului său. Uriașele nave stingeau în penumbra lor tăcută febra spiritului său. Franța este o țară de cîmpii și de rîuri, iar cîmpiile și rîurile unesc. Italia este o țară de munți, iar munții separă. Din Nord și pînă în Sud, orașele sale de

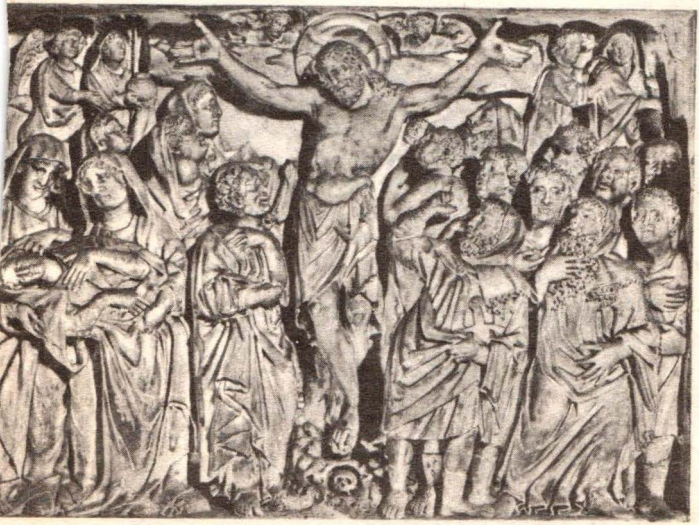
bronz se amenință între ele din vîrful colinelor înalte despărțite de rîpe prăpăstioase. Italia Evului Mediu nu putea să aibă o arhitectură religioasă, pentru că arhitectura religioasă, în acel moment, și-a împrumutat măreția de la dorințele sociale care au creat-o, și pentru că, înzestrată fiind cu un pămînt prea fragmentat și cu un cer prea blînd pentru a-l face pe om să simtă nevoia de a-și ajuta seamănul, Italia avea mai multă nevoie de pasiune și de inteligență, arme ale individului, decît de instinct și de credință, arme ale speciei. Trebuie s-o spunem : cu excepția bisericilor romane din epoca cea mai veche — cu înfățișarea lor semeață, cu forța lor războinică,



cu fațada lor aurie —, catedralele italiene sînt urîte. Fără îndoială, ele împrumută de la orașele aspre și nervoase care se îngrămădesc să-și ia cu asalt campanila, dreaptă ca un catarg în furtună, un farmec ciudat, învăluitor, pervers, și din care nu te poți smulge decît dominîndu-ți cu hotărîre senzațiile superficiale. Dar ele sînt, încă de la apa-

138. Volterra (sec. XIII—XV). Fortăreața.

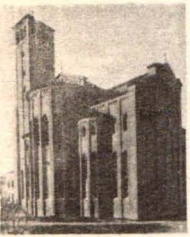
riția goticului, prea încărcate cu ornamente, expresie a manierismului și a grandilocvenței. Romanii, renunțînd la arhitectura lor utilitară pentru a înălța temple politicienilor parveniți, făcuseră aceeași greșeală. Italienii n-au văzut că ornamentul are rolul de a defini, făcîndu-le mai zvelte sau mai ușoare, sau greoaie sau mai vaste, accentuîndu-le direct în sensul funcției lor, organele indispensabile corpului arhitectural. Ornamentul, cînd nu joacă acest rol, urîțește. El maschează osatura edificiului, deși numai proeminențele caracteristice acestuia îl pot justifica. Nu există arhitectură monumentală fără coeziune socială. Aici oasele străpung pielea, dincolo, veșmintele flutură



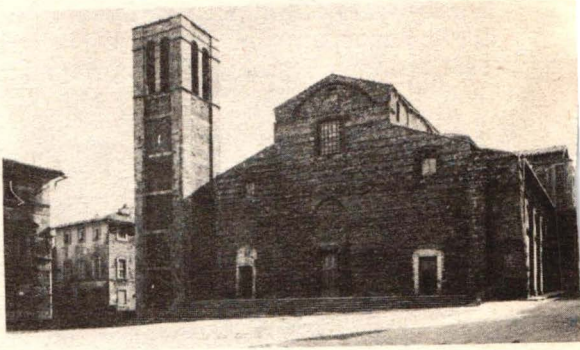
139. Niccoló Pisano. Răstignirea. Basorelief, Baptisteriul din Pisa.

prea largi. Întreaga Renaştere arhitecturală italiană, întreaga arhitectură a Europei, s-a înnămolit, începînd din acea epocă, în ignorarea acestui principiu primordial. Şi arta ornamentală, ignorată de francezii din secolul XIII, a răzbunat arhitectura gotică, invadînd o şcoală care n-a avut şi nu are încă altă raţiune de a fi decît aceea de a-i combate magnifica învăţătură.

Arhitectul italian se regăseşte pe sine în palatele



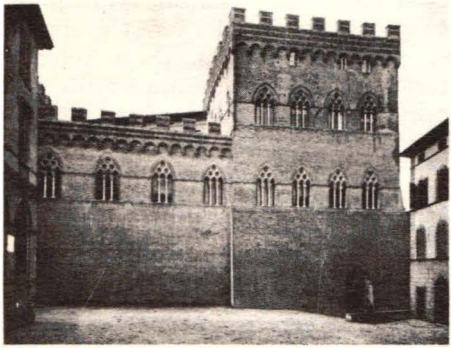
140



municipale create pentru necesităţi precise, definind personalitatea violentă şi liberă a cetăţii, în palatele particulare definind personalitatea categorică, devoratoare, dintr-o bucată, a nobilului care le locuieşte, nobil aducînd în oraşe, unde Italia se concentrează, lumea feudală expulzată de la ţară, întocmai cum se regăsea pe sine şi arhitectul roman, de îndată ce trebuia să deschidă drumuri,

140. Treviso. San Niccolò (1310).
141. Montepulciano (sec. XIV). Catedrala.

să construiască circuri, terme, apeducte. E iar la el acasă, şi afirmă acest lucru. Pe dată devine puternic, sobru, precis, definitiv. E ca şi cum marea lespede pe care se plimbă mulţimea şi pe care o înroşeşte cu sîngele ei în zilele de răscoală, s-ar fi înălţat drept către cer, perpendiculară pe stradă. Palatele sălbatice se înşiruie, aproape compacte ca nişte blocuri de piatră, fără altă podoabă decît pumnii de bronz ce ies din ziduri,



142

143

142. Siena (sec. XIV). Palatul Salimbeni.
143. Siena (sec. XIV). Palatul Sansedoni.

de care sînt legaţi caii. În locul unde ţîşnesc din pămînt, avîntul lor este uşor oblic, se cabrează îndărăt, ca o spinare de arcaş. Mai sus, devine vertical. În vîrf, se înclină înainte, ca nişte umeri laţi ale căror braţe înzăuate vor arunca plumb şi fier. Astfel, întreaga faţadă este concavă, cu neputinţă de escaladat. Şi de fiecare parte a străzii, două ziduri ermetice se înfruntă şi se ameninţă, sinistră melodie de piatră înscrisă în certitudinea funcţiei sale pozitive, ca o teoremă de geometrie în funcţia logică a creierului. Aceste cuburi crenelate pe care le domină un turn pătrat, aceşti pereţi cu desăvîrşire goi, străpunşi de ferestre înguste şi îngemănate, pe care le desparte o colonetă rigidă ca un ţăruş de fier, aceste dure profiluri de secure înălţîndu-se din străduţele pardosite cu lespezi din Siena, din Perugia, din Volterra, din Florenţa, din Mantova, rămîn întotdeauna doar întredeschise. Cînd gonfalonierii desfăşoară peste piaţa publică steagul confreriilor, porţile de bronz se închid în faţa insurecţiei populare. Războiul civil nu mai conteneşte. Două panaşuri diferite, o privire, un gest, şi spada sare din teacă. Clopotul de alarmă sună, oamenii se pîndesc pe la răspîntii, se urmăresc pe străzile acoperite cu bolţi, se înjunghie în biserici, casele fortificate revarsă peste mulţimea zbuciumată ulei şi smoală clocotită. Iată adevărata Italie. Cînd ilustrul Brunelleschi, în plin secol al XV-lea, construia palatul Pitti, îngrămădind două etaje nude peste blocuri de piatră abia cioplite, cînd, după călătoria sa la Roma, el rupea cu arhitectura franceză desfigurată, spre a se întoarce la arta pozitivă a strămo-

şilor, şi părăsea lirismul factice al arhitecţilor religioşi din ţara sa pentru a înălţa, pe cele opt nervuri de piatră, domul care zvîcneşte peste acoperişurile Florenţei cu o mişcare atît de puternică şi de aspră, el realiza în raport cu artiştii gotici italieni o revoluţie mai radicală încă decît cea pe care artiştii gotici francezi o realizaseră, cu trei secole în urmă, în raport cu călugării care inventaseră stilul romanic. El aducea geniului rasei sale omagiul de a-l recunoaşte în el însuşi.

III

Încă din vremea în care nordul Franţei înălţa, în uriaşul dangăt de clopote, poemele sonore pe care piatra şi sticla le legăna deasupra cetăţilor, Italia, cu palatele sale violente şi rectilinii se caracteriza, aşa dar, prin ceea ce va caracteriza mult mai tîrziu Renaşterea sa. Ea afirma încă de pe acum, în plin Ev Mediu, drepturile individului. Arhitecţii care practicau stilul romnic îşi semnau foarte adesea operele, şi întreaga Toscană îl cunoaşte pe sculptorul Niccolò Pisano, în timp ce nici unul dintre sculptorii francezi nu se gîndea să-şi spună numele. Bărbaţii din familia Scaliger, drepţi pe caii lor de război, îşi călcau deja în picioare pulberea. Era cu neputinţă ca creştinismul popular să ia, în imaginaţia italiană, forma pe care i-o da sensibilitatea franceză. Numai cîtiva indivizi puteau trăi, fără a fi ucişi de ea, exaltarea poetică şi sentimentală care o caracterizează aici. În Italia, catedrala există. Dar mulţimea s-a mulţumit să o

dorească cu înflăcărare. Ea n-a pus mîna s-o construiască. Catedrala sa este Francisc de Assisi. Turnurile sale, Dante şi Giotto.

Secolul este dominat de violenţă. Biserica feudală este mai aprigă aici decît în alte părţi. Tiara, mitra se cumpără, cînd nu sînt luate cu asalt. Preotul îi ţine în ascultare, amenințîndu-i cu infernul, pe cei săraci în care sentimentul violent al dreptului individual întunecă, întocmai ca şi în cazul lui însuşi, simţul datoriei sociale. Merită să fie văzut cu cîtă furie sînt pictate supliciile infernale pe zidurile cimitirului Campo Santo din Pisa. Blîndeţea s-a născut aici ca o reacţie. Ea a fost absolută ca şi violenţa, pentru că ea incendia, ca şi violenţa, spirite a căror pasiune nu cunoştea alte limite decît deplina satisfacere a instinctului lor nesăţios. Francisc de Assisi a iubit cu aceeaşi patimă cu care oamenii din epoca sa ucideau. Dacă li s-a supus acelora care, prin corupţia şi violenţa lor, pricinuiseră apariţia lui, a făcut-o pentru că a simţit că blîndeţea sa avea o putere invincibilă, capabilă de a curăţi şi de a reînnoi lumea. Dar restituind spiritului uman natura, din care creştinismul primitiv îl smulsese, el i-a restituit totodată izvorul demnităţii şi al forţei. Panteismul său a protestat împotriva dualismului creştin, care consacră în mod definitiv dezacordul dintre carne şi suflet, şi interzice cu brutalitate orice acces la marile armonii. Murind, el se căia că a practicat ascetismul, „că şi-a jignit fratele, trupul". Cuvînt plin de înţelepciune şi de farmec ! El a fost în Italia, pe planul sentimentului, ceea ce Abailard fusese în Franţa, ceea ce Roger Bacon

144. Artă pisană (sec. XIV—XV). Buna Vestire. Lemn, detaliu. Muzeul Luvru.

va fi în Anglia, pe planul raţiunii. Intreaga umanitate păgînă, pe care el a unit-o cu spiritul lui Christos, a înviat o dată cu dragostea sa pentru viaţa universală. Şi această dragoste l-a dus aşa cum îi dusese şi pe ultimii gînditori ai acesteia la negarea interioară a proprietăţii, adică la libertate. El nu le-a ţinut oamenilor din vremea sa predici moralizatoare, care i-ar fi plictisit, fără a-i schimba. Le-a spus cu sufletul stăpînit de o poezie atît de înflăcărată încît vorbind, tremura, rîdea, plîngea de bucurie, dragostea sa uriaşă pentru tot ce există pe pămînt. N-a încetat o clipă să iubească. Adormea sub copaci, şi se trezea tot acolo. Chema la el animalele, cînta, ciripea, şuiera împreună cu ele, cerşea pentru ele, şi animalele îl urmau. Le cerea greierilor sfaturi, şi greierii îi dădeau sfaturi, pe care el le urma fără să şovăie. A ignorat teologia, dar a lăsat această rugăciune :

„Lăudat fie Domnul Dumnezeu pentru toată făptura, şi mai cu seamă pentru fratele nostru soarele, care ne dă ziua şi lumina ! E frumos, răspîndeşte o mare strălucire, şi vorbeşte despre Tine, o, Doamne ! Lăudat fii, Dumnezeul meu, pentru sora noastră luna, şi pentru stele ! Tu le-ai făcut pe cer, strălucitoare şi frumoase !

Lăudat fii, Dumnezeul meu, pentru fratele meu vîntul, pentru văzduh şi pentru nori, şi pentru vremea rea şi vremea bună ! Prin ele întăreşti toată făptura !

Lăudat fii, Dumnezeul meu, pentru sora noastră apa, atît de folositoare, de umilă, de preţioasă şi de castă !

Lăudat fii, Dumnezeul meu, pentru fratele nostru focul ! cu el luminezi noaptea, e frumos şi plăcut la privit, nesupus şi puternic !
Lăudat fii, Dumnezeul meu, pentru mama noastră pămîntul care ne poartă şi ne hrăneşte, şi din care ies toate roadele, florile viu colorate şi ierburile !"
Cînd a murit, oraşele din Umbria s-au bătut în jurul sicriului, certîndu-se pe oasele lui. Aşa înţeleg oamenii. Dar ce importanţă are asta. Şi purtarea lor izvora din pasiune. Iar el a lăsat în credinţa mulţimilor şi în imaginaţia celor puternici o urmă atît de strălucitoare, încît va lumina Italia pînă la apusul ei. I-a redat dragostea pentru forme, din care ea a trăit apoi patru sute de ani.
Cel mai mare poet şi cel mai mare pictor al Evului Mediu s-au adăpat din amintirea lui. Turnurile, într-o zvîcnire, au ţîşnit din naos. Unul, greoi şi încărcat, străbătut de flăcări, plin de orgi şi de tunete, cu nervuri de fier. Celălalt, calm, o rază înălţîndu-se din lumea simţurilor, pentru a ajunge dintr-o dată în lumea spiritului. Dante şi Giotto. Cele două feţe ale Evului Mediu. Infernul şi Paradisul. Cele două feţe ale Italiei mai ales, o Italie iubitoare şi violentă după cum, cu golfurile luminoase şi cu stîncile ei aspre, ea e fermecătoare şi sălbatecă totodată. E primul dintre marile contraste pe care le vom regăsi pînă la sfîrşitul vieţii ei eroice, contraste învăluite în aceeaşi armonie a pasiunii şi a inteligenţii : Masaccio şi Fra Angelico, Donatello şi Gozzoli, Luca Signorelli şi Ghirlandajo, Michelangelo şi Rafael. Acelaşi cer ascultă

cum urcă spre sferele sale scînteietoare vocea profetului şi cîntul păstorului.

Giotto nu-i un primitiv, şi nici Dante. El este concluzia unui îndelung efort. Dacă le-a dezvăluit celor care au venit cu o sută de ani după el limbajul formelor, el a făcut-o oarecum în felul în care Fidias îl poate încă dezvălui celor care-l iubesc îndeajuns pentru a refuza să-l urmeze. Guido, Cimabue, Duccio chiar, nobilul artist din Siena, care a regăsit în tradiţia bizantină sufletul adevărat al Greciei şi a tradus pentru prima oară în termeni umani drama Patimilor, nu putuseră sfărîma hieratismul pe care îl propuneau dorinţelor lor pictorii din Ravena şi meşterii mozaicari trimişi de la Constantinopol. O dată cu Giotto, mişcarea, viaţa, inteligenţa, marele calm arhitectural invadează deodată formele. Pentru că venea aproape primul, el a dispus de mijloace reduse, dar a ştiut să exprime cu ele o concepţie despre lume şi viaţă pe deplin matură. Singura expresie pe care timpul său i-a îngăduit-o, el a dat-o completă şi conştientă, pecetluind-o cu libertatea şi sobrietatea oamenilor care poartă în ei una din acele clipe decisive pe care umanitatea o cucereşte uneori abia în mai multe secole. A fost dintre aceia după care disocierea şi analiza trebuie în mod fatal să înceapă din nou. Italia renascentistă este despărţită de el printr-un abis, şi abia o dată cu Rafael se va schiţa, şi odată cu Rubens se va efectua în ceea ce priveşte spiritul modern, sinteza pe care Giotto a făcut-o în ceea ce priveşte spiritul medieval.

A avut acel geniu simbolic pe care Evul Mediu creştin îl impunea poeţilor săi, după cum natura însăşi le impune agricultorilor ritmul anotimpurilor sale. De vreme ce viaţa, pentru ei, simboliza ideea divină, ei nu puteau întîlni simbolul decît în materia vieţii, iubită cu pasiune şi studiată cu pasiune pentru ceea ce cuprinde şi dezvăluie ea. Simbolul i se arăta în atitudinile oamenilor, în umila mişcare abia săltată de la pămînt a dobitoa-

145. Giotto. Sfîntul Francisc de Assisi predicînd păsărilor. Pictură. Muzeul Luvru.

celor care păşteau şi care zburau, în minunatul covor albastru pe care ziua îl întindea peste văzduh, în luminile nenumărate ivite o dată cu noaptea. Deşi nu poseda decît forţele virtuale acumulate de trebuinţele nesatisfăcute ale oamenilor dispăruţi, deşi aproape nimeni înaintea lui nu privise cum trăieşte forma, el a ştiut de îndată să vadă că toate dorinţele noastre şi toate visele, şi tot ce este divin în noi, totul îşi are izvorul în

146. Giotto. Fecioara Maria şi Sfînta Elisabeta. Frescă. Padova.

întîlnirile noastre cu ea, în locurile blînde sau aspre în mijlocul cărora am trăit, în trupurile majestuoase pe care le-am văzut încovoindu-se şi plîngînd, sau ridicîndu-se cuprinse de speranţă, în mîinile care imploră, sau care se deschid, sau care îndepărtează şuviţe lungi de păr de pe chipuri atente, sau îndurerate, sau grave. A avut un simţ al formei atît de pur, încît imaginea care trăieşte pe zidurile din Assisi şi din Padova trece direct în noi ca o acţiune vie, fără ca noi să fi avut timpul să ne dăm seama că ceea ce avem în faţă nu este, în sensul propriu al cuvîntului, nici sculptură, de vreme ce profilurile şi grupurile, dispuse sculptural, sînt proiectate pe o suprafaţă pictată, nici pictură, de vreme ce rolul valorilor, al reflexelor şi al trecerilor, abia de este bănuit. Această formă rudimentară e străbătută de un fulger sufletesc care o înalţă dintr-o dată.

El singur a reprezentat în Italia acel creştinism popular care se dezvolta atunci din plin în sensibilitatea mulţimilor franceze. A simţit ca şi ele, fără efort, şi a exprimat în acel limbaj intelectual şi sentimental totodată, pe care numai rasa şi cerul său i-l puteau dicta, ceea ce era omenesc în naşterea, şi în viaţa, şi în moartea unui om pe care cei săraci şi nefericiţi îl făcuseră Dumnezeu pentru a se putea recunoaşte şi mai bine în El. A aflat în nevinovăţia inimii sale cea mai nobilă dramă omenească. Şi cum el nu vedea, în gesturile actorilor săi, decît direcţia lor esenţială, le-a făcut mai directe, mai exacte şi mai adevărate, pentru a dezvălui acea dramă oamenilor, cărora, din acea clipă,

147. Giotto. Coborîrea de pe cruce. Frescă, detaliu. Padova.

nu le va mai rămîne decît să închidă pleoapele, pentru a o simți vie în ei.
Ea ne copleșește treptat sub undele ei line și neîntrerupte, și noi urmărim, cum urmărești o frunză lăsată în voia valurilor mari ale unui fluviu, înlăuntrul bărbaților și al femeilor, o nemărginită blîndețe care îi face să se prosterneze în jurul eroului mort, curge în mîinile ce sprijină capul palid, picioarele zdrobite, brațele, și se răspîndește precum o lumină egală peste pămîntul și cerul care se liniștesc în jurul lui. Nimeni înaintea lui Giotto, nici chiar cei care se întorseseră către ea pentru un ultim rămas bun, nimeni nu înțelesese pe deplin rolul femeii în umanitatea interioară, nimeni nu o văzuse astfel, mereu în centrul pasiunii, neîncetat chinuită de maternitate, de iubire, crucificată clipă de clipă. Nimeni nu mai spusese pînă acum că ea nu află, precum zeii vii pe care îi pironim pe cruce, o consolare în orgoliu, că ea se lasă torturată fără a-și pierde credința în călăii ei care sînt fiii, și tații fiilor ei, și fără a le cere altă răsplată decît dreptul de a suferi pentru ei. Pînă atunci nimeni nu văzuse tot ce exprimă o față cu ochii adînciți sub fruntea brăzdată, un cap ce se odihnește pe două mîini împreunate, două brațe care imploră. Această operă reprezintă cel mai mare poem dramatic al picturii. Ea nu se descrie, ea nu se explică, ea nu se evocă, ea se trăiește. Trebuie să fi văzut, la Assisi, acele armonii arzătoare care zguduie întunericul, mormanele de copii înjunghiați, mamele care mor sau cer îndurare, sau privesc la micul trup ce atîrnă moale pe genunchii lor, soldații care seamănă cu

niște măcelari. Trebuie să-i fi văzut, la Florența, pe prietenii lui Francisc, doborîți, la moartea lui, de durerea sfîșietoare a ultimelor clipe. Trebuie să fi văzut, la Padova, femeile îngenunchiate, cele care-și înalță brațele, cele care fac din mîinile lor împreunate un leagăn pentru cadavrul divin, și pe Christos între oameni hîzi care-l batjocoresc, și pe cei care suferă, și pe cei care se roagă, și pe cei care iubesc. Și după ce ai văzut, e ca și cum ai fi băut pentru totdeauna un vin puternic și dulce.

Ecoul artei franceze ajunsese la Giotto prin cărțile cu înluminuri și întîlnise, fără îndoială, în Italia zidari și sculptori veniți de pe malurile Senei. Fiul bătrînului sculptor din Pisa, Giovanni, doar cu puțin mai vîrstnic decît el, îl emoționase prin tablourile în care înfățișase nașterea lui Isus, tablouri pline de o iubire atentă, fericite că aud copilul scîncind, că văd animalele păscînd iarba, că surprind viața în zorii ei, dimpreună cu mama fericită ce se apleacă asupra leagănului. El îl zguduise prin scenele de ucidere, de răstignire, prin copiii măcelăriți, drame arzătoare și atît de zbuciumate, încît ele par a tulbura pînă în adîncuri piatra, zvîrlind-o în mănunchiuri de flacără în fața spectatorului. El îl entuziasmase prin siguranța limbajului său, nervos și suplu ca o sabie lungă ce se îndoaie, și din care țîșnesc fulgere. Prin pictorii din Siena, ajunsese pînă la Ravenna unde, în fața splendorii policrome a mozaicurilor sclipitoare, bănuise prin mijlocirea Bizanțului calmul Panateneelor, care defilau încă în jurul Partenonului. Văzuse arhitectura antică la Roma, la Nea-

148

149

pole, la Assisi, unde pictorul Cavallini îi transmitea tradiția meșterilor mozaicari romani. Cu fața la frescele lui Cimabue, toate încă proaspete, albastre și aurii, roșiatice, în lumina torțelor, el lucrase în întunericul bisericii scunde, în care toate cerurile mistice au adunat în salpetrul azurului lor, apusurile lor de soare și stelele nopților lor. Linia munților, golfurile, oamenii îl solicitaseră pretutindeni. Priviți aceste figuri care înaintează, pure, și dintr-o singură mișcare, aceste harfe, aceste viori care cîntă, aceste ramuri de palmier scuturate, aceste steaguri care se înclină, aceste nobile grupuri în jurul patului de moarte, de naștere sau de agonie. Freamătă aici ceva ce grecii nu cunoșteau, durerea pe buze, bunătatea în ochi, încrederea pe care omul a avut-o pentru o clipă în om, și speranța că nu va mai suferi. Strălucește aici ceva ce Evul Mediu occidental nu mai cunoștea, un răsunet al formelor în celelalte forme, o armonie de mișcări care își răspund, o linie unind în unduirea sa ritmică torsuri ce se apleacă, și altele ce se culcă, și altele ce rămîn în picioare.

În ceea ce mă privește, nu-mi pot închipui un om mai inteligent decît Giotto. Și sînt sigur că această inteligență nu este decît epurarea progresivă și logică a sentimentului celui mai candid și a emoției celei mai firești. El n-a avut decît să-și privească prietenul murind, nevasta născînd, copilul suferind, pentru a ști cum atitudinile celor care plîng sau acționează în jurul dramei se organizează spontan, toți avînd drama însăși drept unic centru de atracție. Fără efort, se pare, și pentru

148. Școala lui Giotto. Uciderea pruncilor. Frescă. Assisi.

149. Simone Martini. Sfînt și sfîntă. Frescă, detaliu. Assisi.

a exprima direct şi firesc drama şi împrejurările dramei, masele vii ascultă de legile secrete care prezidează din totdeauna la armonia grupurilor. Pentru că fiecare fiinţă care ia parte la dramă acţionează conform funcţiei sale sentimentale, ea participă la funcţia mai generală a ansamblului, funcţie artistică, metafizică, dacă vreţi, care reproduce euritmia misterioasă a lumilor, cu o instinctivă, şi muzicală, şi totuşi desăvîrşită fidelitate. Alături de bătrînul maestru florentin, Rafael nu pare a vedea decît aspectul superficial al gesturilor, Michelangelo dă impresia unui efort deznădăjduit către acel echilibru perfect care, pentru Giotto, este o funcţie esenţială, Rubens pare a

150. Taddeo Gaddi. Buna Vestire. Frescă. Florenţa, Santa Croce.

forţa în atitudini teatrale mişcarea interioară care ordonează şi distribuie, iar Rembrandt pare a urmări uneori efectul. Ordinea pe care toţi o caută cu febrilitate, în intuiţiile fulgurante, în furtunile, revoltele sau încordarea susţinută a spiritului, intră în Giotto o dată cu emoţia însăşi, al cărei caracter arhitectural şi plastic rezultă din fuzionarea armonioasă dintre gîndire şi inimă. Prin aceasta, „compoziţia" lui Giotto este poate cel mai mare miracol al picturii. Spun „miracol", miracolul fiind realizarea cea mai spontană şi planul gestului, a dorinţei celei mai inaccesibile pe planul spiritului. Aceste mîini care se împreună, aceste degete care se crispează pe aceste piepturi, aceste

151. Pisa. Camposanto. Triumful Morţii (sec. XIV). Frescă, detaliu.

trupuri care îngenunche, sau se ridică, sau se apleacă pe jumătate, sau rămîn drepte, această etajare progresivă a formelor umane, toate manifestările exterioare ale deznădejdii, ale implorării, ale adorației, ale rugăciunii, din care se constituie această operă patetică, intră ca un singur val în unitatea gîndirii, pentru a demonstra acordul definitiv al trebuințelor noastre morale și al trebuințelor noastre estetice. O puternică și cuceritoare melodie duce cu sine și leagănă toate gesturile desnădăjduite... Acest poet al durerii avea în el bucuria epocilor vii, în care totul își atinge ținta, se întîlnește și devine armonie în spirite, spre mîngîierea celor care le vor căuta urmele, oricare ar fi credința lor, viața lor, și motivul suferinței lor, și forma speranței lor. Nu Giotto a făurit unitatea operei sale, ci unitatea epocii sale i-a creat opera. Și Unitatea, care este un imn, ne înalță deasupra lacrimilor. Giotto nu plînge pe Christos sau femeia, și nici noi nu-i plîngem. Aflăm aici o nespusă blîndețe, o nespusă speranță. El înțelege, se apleacă, întinde o mînă puternică, îl ridică pe cel căzut, îl sprijină și-l duce cu sine, intonează un cînt magnific, și vasta sa linie severă unduiește, se înalță, coboară, și se înalță din nou, precum o voce.

Profund italian prin geniul său idealist, dramatic și decorativ, și cuprinzînd, deși rezumă un singur moment al Italiei, întreaga Italie viitoare, și pînă și Italia în declin, Giotto se aseamănă, în tot ce e mai omenesc, cu toți eroii picturii prin pietatea cu care a întîmpinat viața, prin sentimentul pasionat al îndatoririlor pe care ea i le-a încredințat,

prin dorința divină care îl făcea să transfigureze lumea și să susțină azuriul paradisului întredeschis, cu gravele accente omenești ale tonurilor de roșu, de verde și de negru... Speranța sa nu s-a înălțat niciodată mai sus decît curajul său de om. În ziua în care a adunat, în jurul Mîntuitorului răstignit, îngeri cu pene de raze, pe jumătate cufundați în cer, el a regăsit simbolul suprem pe care Eschil îl închipuise pentru a ne întări curajul, cînd a văzut zburînd în jurul lui Prometeu roiul Oceanidelor.

IV

Această operă este, așa dar, ea singură, un monument social, în care pictura strălucitoare asociază volumele sculpturale într-un ritm arhitectural. După ce omul a dispărut, ea s-a prăbușit foarte repede. Cei care au venit după el n-au mai știut decît să ridice din dărîmături edificii izolate, care nu mai erau, în acel secol anarhic, decît adăposturi provizorii, fragile, deschise tuturor furtunilor, în care sufletul italian neliniștit și dezbinat nu mai putea afla decît umbra certitudinii eroice cu care marile spirite ale Evului Mediu îi făuriseră speranța. Adevărații primitivi au apărut după Giotto, dar acești primitivi lipsiți de elan reprezentau sfîrșitul unei epoci. Acei zori tainici ce luminau dinlăuntru marile chipuri serioase ale Fecioarelor lui Cimabue, marii lor ochi fără de fund, ca ochii figurile pictate pe sarcofagele Egiptului, pe cupolele din Constantinopol și pe zidurile orașului Pompei, acea forță născîndă care începea să sculp-

teze craniile plate ale idolilor bizantini, să strecoare în corul celor aleşi, învăluit în adierea harfelor celeste, o vagă însufleţire, toată acea flacără întunecată de viaţă, care l-a dezvăluit dintr-o dată pe om sie însuşi, în acea strălucire a spiritului pe care a reprezentat-o Giotto — totul a pălit dintr-o dată, n-a mai strălucit decît cu luciri şovăielnice care se stingeau fumegînd. Şi cum artiştii italieni nu puteau recreea măgnificul echilibru sufletesc care acoperise zidurile din Assisi şi din Padova cu acele linii austere în care s-a înscris pentru o clipă, ordinea universală, şi cum nu vedeau în urma lor decît două opere divine, ei au căutat un refugiu în cea mai deznădăjduită, şi singura, totodată, care le lăsa libertatea de a vorbi după voia lor. Giotto rămînînd inaccesibil, ciclul dantesc s-a deschis în clipa în care ciuma din Toscana îi justifica viziunile. La Florenţa Orcagna, imaginaţie severă, pictor al feţelor înnobilate de meditaţie sau crispate de durere, nu mai vedea decît mulţimi

adunate, cu ochii înălțați către cer, mari forme cufundate în rugăciune. Taddeo Gaddi, cu o duioșie îndurerată, îl răstignea pe Christ pe toate zidurile. Capela Spaniolilor se acoperea cu picturi înflăcărate, străbătute de un vînt de spaimă, în care estropiatul și bolnavul ieșeau din vizuinile lor, tîrîndu-se și întinzînd mîinile. La Pisa, lăsată, în decadența sa politică, pe seama cumpliților dominicani, artiștii nu mai decorau decît zidurile cimitirului — leșuri putrede, viermi, demoni, suplicii, remușcări crîncene... Siena se cufunda cu îndărătnicie în hotărîrea ei bolnăvicioasă de a muri fără împotrivire.

Dintre toate orașele italiene, fusese totdeauna cel mai violent, cel mai greu încercat de războiul civil, cel mai pustiit de conflictele militare dintre Nord și Sud, între care era prins. Și-a păstrat asprimea din epoca de fier a Italiei. Artiștii săi l-au cunoscut pe Giotto, dar fără a vedea dincolo de aparența picturii sale, și fără ca această pictură s-o influențeze cîtuși de puțin pe a lor. Duccio a jucat față de pictorii din Siena același rol pe care l-a jucat Giotto față de florentini. Aveau aceeași vîrstă, dar fără îndoială că n-au știut decît foarte puține lucruri unul despre celălalt. În orice caz, el rămîne cu mult mai mult decît Giotto prizonierul Bizanțului, pe care de altfel îl însuflețește cu o puternică și fermecătoare expresivitate. Posedă în cel mai înalt grad darul de a da viață mulțimilor și de a le pune în mișcare. Ele se agită, se zbuciumă, fără gesturi mari, dar cu mișcări de ansamblu care îți indică sensul scenei de la cea dintîi privire. Pictorul aproape nici nu

152. Duccio. Christos pe Muntele Măslinilor. Siena. Opera del Duomo.

bănuieşte existenţa acelei „compoziţii" sublime, care, în cazul marelui florentin, nu este altceva decît un echilibru perfect între elementul moral şi elementul descriptiv. Dar el merge de-a dreptul la ţintă, adică îşi spune emoţia în faţa vieţii şi morţii lui Iisus, exprimate cu ajutorul formelor vii, emoţie pe care o spune cu o noblеţe, cu o duioşie, cu o vervă, cu o ironie, chiar în pasiune, care nu sînt întrecute, în întreaga pictură italiană, decît de Giotto însuşi. Succesorii săi imediaţi, Barna, de exemplu, travestesc în melodrame, de altfel înflăcărate şi colorate, acea putere pătimaşă care ar putea singură defini, dincolo de geniul lui Giotto, însuşi geniul Italiei. Toţi eroii ei au avut acest suflet dramatic, şi toţi falşii ei artişti, vreme de cinci secole, s-au slujit cu nerușinare de ele pentru a calomnia, în ochii oamenilor, idealul pe care el l-a revărsat cu atîta generozitate asupra lor. Barna, Spinello, Aretino desfigurează agonia Evului Mediu latin, întocmai cum şcoala boloneză va desfigura mai tîrziu agonia Renaşterii sale, declamînd în stil teatral realităţile spirituale smulse necunoscutului de către Masaccio, Da Vinci, Michelangelo, Rafael, Titian.

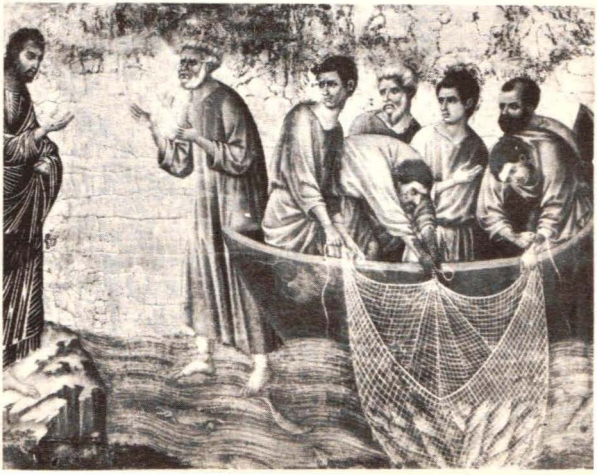
Totuşi în acest oraş retrograd, care voia, în mijlocul tulburării şi neliniştii care cuprinsese spiritele, să-şi păstreze zeii sub armura sa, lenta ofilire a ultimei flori gotice a răspîndit un parfum pătrunzător. S-a întîmplat oarecum ca atunci cînd arhitectura franceză a intrat în declin... Poezia muribundă a vitraliului, în faţa căreia un popor bolnav vine să-şi aţîţe înfrigurarea, după poezia vie care a răsunat în piatră şi în bronz, o dată cu vocea

153. Pietro Lorenzetti. Coborîrea de pe cruce. Frescă. Assisi.

154. Duccio. Pescuitul miraculos. Siena. Opera del Duomo.

oamenilor puternici. Ea a agonizat în umbra fierbinte a catedralei de marmoră cu campanila albă şi neagră, care se înalţă din stîncă, sub cerul necruţător. Ea a agonizat în fervoarea mistică a tonurilor de albastru pur şi de aur, aduse pictorilor din Siena de către mozaicarii bizantini. Simone Martini

153



154

nu-şi întorcea privirile de la cavalcadele militare şi de la înaltele turnuri crenelate care se ridică ameninţîndu-se între ele pe deasupra mării de acoperişuri, decît pentru a asculta, în invizibil, vibrînd harfele cereşti, a căror adiere leagănă crini. O dată cu el, toate zidurile palatelor şi ale bisericilor se cutremură de voci profunde, ca şi cum fecioarele palide care le acoperă de sus pînă jos, cu ochii mari şi oblici ridicaţi spre ceruri şi cu feţele prelungi şi pure, înconjurate de podoabe de aur şi de ramuri de palmieri, rostind împreună, cu acel accent sfîşietor pe care îl capătă, în cîntec, suferinţa şi gingăşia, nobilul protest al legendelor consolatoare împotriva nobilului efort al epocii. Bartolo di Fredi, Sano di Pietro, Lorenzo di Pietro încă mai ascultă cu îndărătnicie, însăşi inima secolului al XV-lea, într-o vreme cînd un ideal reînnoit însufleţeşte în jurul lor Toscana, voci îndepărtate pe care ceilalţi italieni nu le mai aud. Doar Ambrogio Lorenzetti, decorator puternic ale cărui fresce cîntă, vibrează, plîng, şi se liniştesc, şi se umflă ca un cor de violoncele, a auzit cum se înalţă din oraşe şi din sate, de pe dealurile acoperite cu vii şi cu pini, un zvon nedesluşit care vesteşte o nouă trezire, în timp ce fratele său Pietro imprimă o nouă unitate strălucirii plastice pe care o descoperă în drama crucii. O miraculoasă însufleţire animă augustele sale peisaje, cu dealuri îngrămădite unele într-altele şi cu văi adînci, adăpostind scene agricole şi războinice, vast poem epic şi familiar clocotind de imaginaţie, ca şi cum lumea presimţită de el ar dospi în munca plugarului, a semănătorului şi a secerătorului. Apoi,

155. Ambrogio Lorenzetti. Papa şi franciscanii. Frescă, detaliu. Siena. San. Francesco.

mai profund decît toţi florentinii epocii sale, Ambrogio scrutează şi caracterizează chipurile. Marile sale efigii, ferme şi pure ca nişte portrete chinezeşti, par gravate în zid, tivite şi cimentate cu piatră. Încet, puternic, ele se trezesc şi privesc, fără gesturi, cu feţele lor mari şi aspre, cumplit de severe, de concentrate şi de tăcute. Desenul lor este atît de concis şi atît de deliberat, înlănţuirea liniilor şi a curbelor expresive atît de strînsă, încît asistăm, o dată cu el, la o primă şi aproape completă realizare a preocupării de a determina prin mijloace geometrice caracterele cele mai puţin abstracte ale vieţii celei mai emoţionante, în care se vor recunoaşte mai tîrziu eroii secolului următor, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Luca Signorelli. Dar Ambrogio, aproape în aceeaşi măsură ca şi Pietro, rămîne totuşi un om al Evului Mediu, prin soliditatea — foarte încordată, e adevărat, şi prea voluntară — a moralei sale, prin simţul intransigent şi precis a ceea ce este drept şi a ceea ce este nedrept, exprimat în frumoasele armonii sumbre, roşii şi negre în care răsună cu o rigoare dureroasă apelul suprem al trecutului. Siena moare pentru că a vrut să păstreze, în faţa necesităţilor noi, principiile uzate datorită cărora trăise. În timp ce ea se zăvoreşte în strîmta ei independenţă, Florenţa absoarbe Toscana, o supune spiritului său.

INDICE DE NUME [1]

ABAILARD, p. 252, 293, 303
ABBAS, p. 234
ABU-BEKR, p. 218
ALBERTI, p. 340
ALEXANDRU, p. 7, 33, 35, 46
ANGELICO (Fra Beato), p. 375
Angicourt (Pierre d'), p. 300
ANJOU (Charles d'), p. 300
Aretino, p. 392
ARISTOTEL, p, 8, 289
ARNALDO DA BRESCIA, p. 252
Arras (Mathieu d'), p. 300
ASOKA, p. 35

BACH (Sebastian), p. 312
BACON (Francis), p. 340
BACON (Roger), p. 303, 373
Barna (da Siena), p. 392
Bartolo (di Fredi), p. 394
BEETHOVEN, p. 296, 312
Behzade, p. 234
Bernward (de Hildesheim), p. 315
Bonneuil (Étienne), p. 308
BRAMANTE, p. 350
Brunelleschi, p. 340, 347, 348, 370
Buntshô, p. 137
BYRON, p. 360

CAROL CEL MARE, p. 245, 309
CASTAGNO (Andrea del), p. 396
Cavallini, p. 385
CERVANTES, p. 296
CHAUCER, p. 337
CHAVANNES (Édouard), p. 95, 113
CHESTERTON, p. 336
Chinard (Philippe), p. 300
COSROES, p. 217
Cimabue, p. 338, 339, 353, 376, 385, 389
CONFUCIUS, p. 70, 71
CORTEZ (Fernando), p. 185
CRONACA, p. 348

DANTE, p. 373, 375, 376
DESCARTES, p. 340

[1] Numele artiștilor despre care se vorbește direct sînt date în *cursive*.

DIDEROT, p. 261, 321
DIEHL (Charles), p. 202
Djahangir, p. 234
DONATELLO, p. 375
Duccio, p. 335, 338, 339, 353, 355, 357, 376
DÜRER, p. 154

Eitoku, p. 120
ESCHIL p. 12, 281, 389

FIDIAS, p. 12, 46, 205, 278, 335, 376
Francesca (Piero della), p. 340, 396
FRANCISC DE ASSISI, p. 337, 345, 352, 359, 373
FREDERIC II, p. 300

Gaddi (Taddeo), p. 354, 391
GHIRLANDAJO, p. 350, 375
GIORGIONE, p. 360
Giottino, p. 354
Giotto, p. 335, 338, 339, 340, 352, 353, 354, 355, 357, 373, 375, 376, 382, 383, 385, 391, 392
Giunta da Pisa, p. 338, 339
GOETHE, p. 359
Goshin, p. 146
GOYA, p. 154
GOZZOLI, p. 375
GRIGORE CEL MARE, p. 217
GRIGORE VII, p. 351
Guido, p. 353, 375, 376

Harunobu, p. 26, 137, 150
Hidari Zingoro, p. 121, 144
Hiroshige, p. 27, 149
Hokusai, p. 27, 137, 141, 150, 152, 153
HUGO (Victor), p. 297

ISUS, p. 10, 13, 14, 24, 207, 241, 242, 252, 264, 337, 339, 356, 374, 383, 388, 391
Itshio, p. 141

JUSTINIAN, p. 217, 243
Josetsu, p. 117

Kanaoka (Kose), p. 112
Kenzan, p. 141, 144
Kiyumitsu, p. 137
Kiyonaga, p. 137, 150
Kiyonobu, p. 27, 147
Kobo Daishi, p. 110, 113
Koetsu, p. 141
Kôrin, p. 26, 118, 140, 141, 144, 146, 147, 150, 154
Koriusai, p. 137

LA FONTAINE, p. 261, 296, 297
LAMARCK, p. 303
LAO-TSE, p. 85
LAVISSE, p. 275
LEBLOND, p. 27
LEON ISAURIANUL, p. 210
LISIP, p. 8
Lorenzetti (Ambrogio), p. 394, 396
Lorenzetti (Pietro), p. 354, 396
LORRAIN (Claude), p. 154, 360
LUTHER, p. 312

Luzarches (Robert de), p. 263

MAHOMED, p. 14, 218, 241
MAHOMED II, p. 215
MAJANO (Benedetto da), p. 348
MÂLE (Emile), p. 295
Mani, p. 234
Martini (Simone), p. 393
MASACCIO, p. 338, 340, 352, 375
Masanobu (Kano), p. 117, 118, 120, 141
Massayoshi, p. 140
Matahei, p. 146
MICHELANGELO, p. 296, 340, 350, 375, 386, 392
MICHELET, p. 292, 319
MICHELOZZI, p. 348
MIRON, p. 205
Mitsuoki, p. 141
MOLIÈRE, p. 261, 296, 297
MONTAIGNE, p. 261, 296, 297, 359
Montereau (Eudes de), p. 300
Montereau (Pierre de), p. 263
Morikuni, p. 140
Moronobu, p. 147
Motomitsu, p. 116
Motonobu (Kano) p. 140, 141, 147

NEWTON, p. 303
NIETZSCHE, p. 359
Ninsei, p. 142

Okio, p. 147
Orbais (Jean d'), p. 263
Orcagna, p. 354, 390

PALLADIO, p. 349
Panselinos (Manuel), p. 215
PASCAL, p. 296, 297
PERICLE, p. 68, 280
Pietro (Lorenzo di), p. 352, 394
Pietro (Sano ‹), p. 394, 396
Pisano (Giovanni), p. 353, 383
Pisano (Niccolò), p. 352, 361, 371
PIZARRO, p. 180
PLATON, p. 8
POUSSIN, p. 360
PRAXITELÈS, p. 8

QUERCIA, p. 352

RABELAIS, p. 296, 297, 321
RAFAEL, p. 355, 375, 376, 386, 392
Ragevy (Martin), p. 300
RAMEAU, p. 261
REMBRANDT, p. 154, 296, 360, 387
Ritsuo, p. 141
RUBENS, p. 296, 360, 376, 386

SAKIA-MUNI, p. 10, 13, 34, 35, 36, 37
Sens (Guillaume de), p. 263, 300, 304
Sesshiu, p. 26, 117, 118, 140, 147, 154

Sesson, p. 26, 117, 140
SFÎNTUL BERNARD, p. 248, 293
SFÎNTUL LUDOVIC, p. 300
SHAKESPEARE, p. 296, 305, 359
Shiubun, p. 117
SIGNORELLI, p. 375, 396
Siloe (Gil de), p. 324
Soami, p. 26, 117
SOFOCLE, p. 12, 281
Sosen, p. 133
SPINELLO, p. 392
STENDHAL, p. 359
Shiugetsu, p. 117
Shiunso, p. 150, 154

Tanyu (Kano), p. 141, 154
THEOTOCOPULI, p. 215
TINTORETTO, p. 355
TIȚIAN, p. 392
Toba Sojo, 17, 113, 116, 117
TOMA DE AQUINO, p. 345
Toyokuni, p. 150
TOSO, p. 117
Tsunetaka, p. 116
UCCELLO (Paolo), p. 340, 396
UNKEI, p. 113, 114
Utamaro, p. 26, 137

VAN EYCK, p. 338
VELÁZQUEZ, p. 360
VERONESE, p. 154
Villard de Honnecourt, p. 300
VINCI, p. 340, 341, 392
VIOLLET-LE-DUC, p. 188
VOLTAIRE, p. 261

WAGNER, p. 312

YEMITSU, p. 120, 121
YEYAS, p. 121
Yosai, p. 156

LISTA REPRODUCERILOR

1. Catedrala din Senlis. Portalul central de vest (secolul XII) Învierea Fecioarei, *detaliu*. Foto Giraudon.

2. Iava (sec. IX?) Templul din Borobudur. Muzicanţii, *detaliu* din viaţa lui Buda. *Foto Golubew.*

3. Santşi (sec. III î.e.n.) Stupa; o poartă. *Foto Musée Guimet.*

4. Artă indo-elenistică, Buda (sec. I. î.e.n.) Muzeul Guimet.

5. Ellora (sec. V) Dans sacru, *detaliu* din viaţa lui Vişnu. *Foto Louis — Frédéric — Rapho.*

6. Bhuwaneswar (sec. VI) Marele templu.

7. Ajanta (sec. II î.e.n.) Frescă, *detaliu. Foto Golubew.*

8. Mahavellipore (sec. VIII) Coborîrea Gangelui. Basorelief, *detaliu. Foto Golubew.*

9. Elephanta (sec. VIII) Cap colosal, *detaliu. Foto Werner Bischof — Magnum,*

10. Tanjore (sec. XI) Pagoda. *Foto Louis—Frédéric —Rapho.*

11. Dansul lui Şiva (sec. XII). Bronz. Muzeul din Madras.

12. Gwalior (sec. XV) Palatul. *Foto Louis-Frédéric — Rapho.*

13. Artă indo-musulmană (sec. XVII) Taj-Mahal. *Foto W. Suschitzky — Rapho.*

14. Trichinopoly (sec. XVII). Pagoda din Sriringam. Curtea cailor.

15. Artă khmeră. Palat din Angkor-vat (sec. X — sec. XII). **1.** Defilarea. Basorelief, *detaliu. Foto Giraudon.*

16. Artă khmeră. Bayon-ul din Angkor-vat (sfîrşitul sec. XII). Dansul apsarașilor, *detaliu. Foto Giraudon.*

17. *Detaliu* la 16.

18. Artă khmeră. Palatul Angkor-thom (sec. X—XII). Figură decorativă, *detaliu. Foto Giraudon.*

19. Drumul către mormîntul dinastiei Ming (sec. XV). *Foto Giraudon.*

20. Epoca Shang (sec. XVIII—sec. XII î.e.n.). Cuvă Daiban. Bronz. Muzeul Cernuschi, Paris. *Foto Giraudon.*

21. Epoca Tşeu (sec. XII — sec. XI î.e.n.). Tripod. Lut ars. Muzeul Cernuschi, Paris. *Foto J.A. Lavaud.*

22. Vas (sec. IV). Muzeul Cernuschi, Paris. *Foto J.A. Lavaud.*

23. Epoca Wei (sec. V) Divinitate Kwan-Yn. Muzeul Cernuschi, Paris, *Foto J.-A. Lavaud.*

24. Epoca Wei (sec. V) Grotele de la Yunkang. Marele Buda. *Foto Misiunea Ed. Chavannes.*

25. Epoca Wei (sec. V) Grotele de la Yunkang. Basorelief pe stîncă. *Foto Misiunea Ed. Chavannes.*

26. Epoca Suei. Bodhisattva (589—618), *detaliu.* Muzeul Cernuschi, Paris. *Foto J.-A. Lavaud.*

27. Epoca T'ang. (618—906) Figurină. Lut ars. *Foto Archives photographiques.*

28. Pictură de la Tuen-Huang (sec. IX — sec. X). Călugăr oficiind. Muzeul Cernuschi. Paris. *Foto J.A. Lavaud.*

29. Frescă de la Tuen-Huang (sec. IX — sec. X) *detaliu.* Muzeul Cernuschi, Paris. *Foto J.-A. Lavaud.*

30. K'ai-fon-fu. Pagoda de fier (sec. XIV) *Foto Misiunea Ed. Chavannes.*

31. Ta t'ong fu: Perete de cărămidă smălțuită. *Foto Misiunea Ed. Chavannes.*

32. Mormîntul dinastiei Ming (sec. XV). Poartă triumfală. *Foto Pierre Verger.*

33. Mormîntul dinastiei Ming. (sec. XV). Monstru străjuind Calea triumfală. *Foto Roger-Viollet.*

34. Epoca Ming (1368—1644). Bodhisattva. Frescă. *Foto J.-A. Lavaud.*

35. Artă budistă. Buda. Lemn pictat. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

36. Statuia lui Jingo Kuago (sec. X) Document extras din The Kokka.

37. Takanobu Fujiwara. Epoca Kamakura. Pictură (sfîrșitul sec. XII.). *Foto Giraudon.*

38. Sesson (mort în 1495). Dragon. Pictură. Document extras din The Kokka.

39. Sesson (mort în 1495) Pasăre. Laviu. Document extras din The Kokka.

40. Kano Masanobu (1453—1490). Pescuitul. Pictură. Document extras din The Kokka.

41. Şcoala lui Matahei. (sec. XVII). Pictură. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

42. *Detaliu* la 41.

43. Un călugăr (sec. XVI — sec. XVII) Lemn lăcuit. Muzeul Luvru. *Foto Hachette.*

44. Kôrin (1660—1716) Pagină de album. Laviu. Colecţia H. Vever, Paris. *Foto Hachette.*

45. Kôrin (1660—1716). Portret. Laviu. *Foto Giraudon.*

46. Sosen (1747—1821). Pictură. Colecţia H. Vever, Paris. *Foto Giraudon.*

47. Harunobu (1718—1770) Tinere femei făcîndu-şi toaleta. Stampă. Colecţia H. Vever, Paris. *Foto Hachette.*

48. Utamaro (1753—1806). Oglinda. Stampă. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

49. Utamaro (1753—1806). Yamauba alăptîndu-l pe Kintoki. Stampă. *Foto Hachette.*

50. Hiroshige (1797—1858) Ploaia. Stampă. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

51. Hokusai (1760—1849) Violul. Desen. Colecţia H. Vever, Paris. *Foto Giraudon.*

52. Cal. Netsuke, fildeş (sec. XVII). Colecţia doamnei Lefèvre-Vacquerie. *Foto J.A. Lavaud.*

53. Zeiţă Shojo. Netsuke, lemn (începutul sec. XIX), semnat Sei-Ichi. Muzeul Ennery, Paris. *Foto J.A. Lavaud.*

54. Hokusai (1760—1849). Valul. Stampă. Muzeul Luvru. *Foto Hachette.*

55. Hokusai (1760—1849) Bărbat jucîndu-se cu un cîine. Desen. *Foto Hachette.*

56. *Detaliu* la 55.

57. Africa. Gabon. Fetiș bakota. *Foto Hoa-qui.*

58. Africa. Dogon (Nigerul de sus). Cele două principii. Lemn sculptat. *Foto Hoa-qui.*

59. Africa. Bronz din Benin. British Museum. *Foto Mansell-Giraudon.*

60. 61. 62. 63. Polinezia. Insulele Salomon. Lemn sculptat. British Museum. Christy Collection. *Foto Mansell-Giraudon.*

64. Noua Zeelandă. Mască de război. British Museum. *Foto Mansell-Giraudon.*

65. Polinezia. Insulele Havai. Sculptură colosală. Lemn. British Museum. *Foto Mansell-Giraudon.*

66. Insula Paștelui. Sculptură colosală. Piatră. British Museum. *Foto Mansell-Giraudon.*

67. Peru (sec. XV) Vas pictat. British Museum. *Foto British Museum.*

68. Peru (sec. XV) Vas pictat, *detaliu.* Colecția M. Cummings, Chicago. *Foto Giraudon.*

69. Peru (sec. XV). Lut ars. British Museum. *Foto Mansell-Giraudon.*

70. Peru (sec. XV). Vas pictat. Muzeul Național de Antropologie și Arheologie, Lima. *Foto Giraudon.*

71. Mexic. Civilizația zapotecă. Palatul din Mitla. *Foto Roger-Viollet.*

72. Mexic. Civilizația maya veche (317—987). Copan, Honduras. Stelă. *Foto Christian Baugey-Multiphoto.*

73. Mexic. Civilizația toltecă (856—1168). Tula. Cariatide colosale. *Foto Christian Baugey-Multiphoto.*

74. Mexic. Civilizația maya—toltecă (987—1185.) Chac-Mool, zeul ploii. Muzeul Național de Antropologie din Mexic. *Foto Giraudon.*

75. Mexic. Civilizația aztecă (1324—1521). Coatlicue, zeița Pământului, a Vieții și a Morții. Muzeul Național de Antropologie, Mexic. *Foto Giraudon.*

76. Mexic. Civilizația aztecă (1324—1521). Xochipelli, stăpîn al florilor. Muzeul Național de Antropologie, Mexic. *Foto. Boudot-Lamotte*

77. Guatemala. Broască țestoasă de la Quirigua. Mulaj. Muzeul Omului, Paris. *Foto Giraudon.*

78. Mexic. Civilizația aztecă (1324—1521). Statuie din lavă, reprezentînd probabil un preot. British Museum. *Foto Mansell-Giraudon.*

79. Roma. Catacombele. Portretul unei defuncte, frescă. *Foto Wilpert.*

80. Ravenna (sec. V) Mausoleul Gallei Placidia, interior. *Foto Alinari-Giraudon.*

81. Almeno San Salvatore (Provincia Bergamo). San Tommaso in Limine, interior (sec. V și VI). *Foto Alinari-Giraudon.*

82. Ravenna (sec. VI). San Apollinare Nuovo. Regii Magi. Mozaic, *detaliu, Foto Alinari-Giraudon.*

83. Istria (sec. VI) Biserica din Poreć. Vizitațiunea. *Foto Alinari-Giraudon.*

84. Roma (sec. IX), Santa Maria in Cosmedin. Basorelief. *Foto Alinari-Giraudon.*

85. Périgueux (sec. X.). Saint Front, cupolele. *Foto Boudot-Lamotte.*

86. Salonic (sec. XIV). Biserica celor Doisprezece Apostoli. *Foto Boudot-Lamotte.*

87. Monreale (Sicilia). Catedrala (sec. XII). *Foto Anderson-Giraudon.*

88. Constantinopol. Sfînta Sofia (532) cu minarete turcești. *Foto Sebah et Joailler, Hachette.*

89. Cairo. Citadela și mormintele mamelucilor. *Foto Roger-Viollet.*

90. Cairo. Moscheea din Kalaun (1284). *Foto Roger-Viollet.*

91. Cordoba (sec. VIII). Interiorul Marii Moschei. *Foto Alinari-Giraudon.*

92. Granada (sec. XIV) Alhambra. Patio de la Alberca. *Foto Alinari-Giraudon.*

93. Granada (sec. XIV). Alhambra. Sala Abencerагilor. *Foto Alinari-Giraudon.*

94. Persia (sec. XVI) Elefanți luptînd. Miniatură. Muzeul Artelor decorative. *Foto Giraudon.*

95. Persia (sec. XVI) Un nobil și servitori făcînd muzică. Miniatură. Boston. Muzeul de Arte Frumoase. *Foto Archives Photographiques.*

96. Persia. Behzade? (sec. XVI) Personaj pictînd, miniatură. *Foto Giraudon.*

97. Notre-Dame-La-Grande din Poitiers (sec. XI) *Foto Boudot-Lamotte.*

98. Catedrala din Autun. Capitel din navă (sec. XI) *Foto Giraudon.*

99. Abaţia din Moissac. **Abaca** unui capitel din mănăstire (sec. XII). *Foto Giraudon.*

100. Clopotniţa bisericii din Elne (sec. XII). *Foto Archives photographiques.*

101. Abaţia din Moissac. Motiv de pe poarta de vest sec. XII). *Foto Boudot-Lamotte.*

102. Vézelay. Biserica La Madeleine. Figuri de pe timpan (sec. XII). *Foto Giraudon.*

103. Abaţia din Coulombs. *Detaliu* de pe o coloană (sec. XII). *Foto Giraudon.*

104. Mont Saint-Michel. Deambulatoriu (sec. XII). (*Foto Giraudon.*)

105. Les Saintes-Maries. Absida (sec. XII).*Foto N.-D.-Giraudon.*

106. Catedrala din Chartres. Vestirea păstorilor (sec. XII) *Detaliu. Foto Giraudon.*

107. Catedrala din Chartres. Luna iulie (sec. XII). *Foto Giraudon.*

108. Catedrala din Chartres. Transept (sec. XII—XIII). *Foto René Jacques.*

109. Clopotniţa bisericii Saint-André-de-Bâgé (Ain) (sec. XII—XIII). *Foto René Jacques.*

110. Şcoala din Reims (sec. XIII) Înger. Lemn. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

111. Catedrala din Reims. Iarna (sec. XIII). *Foto Giraudon.*

112. Biserica din Rampillon. Un compartiment al retablului: Dulgherul (sec. XIII). *Foto Giraudon.*

113. Coborîrea de pe cruce. Fildeș (sec. XIII). Muzeul Luvru. *Foto Archives Photographiques.*

114—115—116—117—118. Aigues-Mortes. Albi. Coutances. Laon. Chartres. *Foto N.-D.- Giraudon* și *Foto René Jacques.*

119. Catedrala din Bourges. Cei aleși (sec. XIV) *detaliu, Foto Giraudon.*

120. Anglia (sec. XII) Catedrala din Lincoln. *Foto Camera Press-London, Holmès-Lebel.*

121. Anglia (sec. XI—XII) Catedrala din Ely. *Foto Boudot-Lamotte.*

122. Anglia (sec. XIII). Catedrala din Lichfield. *Foto Roger-Viollet.*

123. Germania (sec. XI) Catedrala din Speyer. *Foto Roger Viollet.*

124. Alsacia (sec. XII—XIII) Catedrala din Strasbourg. *Foto Boudot-Lamotte.*

125. Alsacia. Catedrala din Strasbourg. Nicolas Van Leyden (sec. XVI): Barbara de Hottenheim. *Foto Giraudon.*

126. Germania (sec. XIII) Catedrala din Naumburg. Statuia unei contese. *Foto Giraudon.*

127. Germania (sec.XIV) Primăria din Stralsund. *Foto Roger-Viollet.*

128. Germania (sec. XIV) Catedrala din Ulm. *Foto N.-D.-Roger-Viollet.*

129. Flandra (sec. XIII—XIV) Halele din Ypres (înaintea războiului din 1914). *Foto Hachette.*

130. Flandra (sec. XIV) Halele din Ypres. Consolă de grindă. *Foto Giraudon.*

131. Flandra (sec. XIII—XV). Halele şi turnul din Bruges.

132. Spania (sec. XIII). Catedrala din Avila. *Foto N.-D.- Giraudon.*

133. Spania (sec. XIII—XIV) Catedrala din Burgos.

134. Portugalia (sec. XIV—XV). Capela din Batalha. *Foto Boudot-Lamotte.*

135. Spania (sfîrşitul sec. XV), *detaliu* de pe faţada bisericii San Gregorio din Valladolid. *Foto Berne-Rapho.*

136. Assisi. *Foto Boudot-Lamotte.*

137. San Gimignano (sec. XIII). Palazzo del Podestà. *Foto Alinari-Giraudon.*

138. Volterra (sec. XIII—XV). Fortăreaţa. *Foto Alinari-Giraudon.*

139. Niccolò Pisano. Răstignirea. Basorelief, Baptisteriul din Pisa. *Foto Anderson-Giraudon.*

140. Treviso. San Niccolò (1310). *Foto Alinari-Giraudon.*

141. Montepulciano (sec. XIV) Catedrala. *Foto Alinari-Giraudon.*

142. Siena (sec. XIV) Palatul Salimbeni. *Foto Alinari-Giraudon.*

143. Siena (sec. XIV) Palatul Sansedoni. *Foto Anderson-Giraudon.*

144. Artă pisană (sec. XIV—XV) Buna Vestire. Lemn, *detaliu*, Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

145. Giotto. Sfîntul Francisc de Assisi predicînd păsărilor. Pictură. Muzeul Luvru. *Foto Giraudon.*

146. Giotto. Fecioara Maria și Sfînta Elisabeta. Frescă. Padova. *Foto Alinari-Giraudon.*

147. Giotto. Coborîrea de pe cruce. Frescă, *detaliu.* Padova. *Foto Anderson-Giraudon.*

148. Școala lui Giotto. Uciderea pruncilor. Frescă. Assisi. *Foto Anderson-Giraudon.*

149. Simone Martini. Sfînt și sfîntă. Frescă, *detaliu.* Assisi. *Foto Anderson-Giraudon.*

150. Taddeo Gaddi. Buna Vestire. Frescă. Florența, Santa Croce. *Foto Alinari-Giraudon.*

151. Pisa. Camposanto. Triumful Morții (sec. XIV). Frescă, *detaliu. Foto Anderson-Giraudon.*

152. Duccio. Christos pe Muntele Măslinilor. Siena. Opera del Duomo. *Foto Alinari-Giraudon.*

153. Pietro Lorenzetti. Coborîrea de pe Cruce. Frescă. Assisi. *Foto Alinari-Giraudon.*

154. Duccio. Pescuitul miraculos. Siena, Opera del Duomo. *Foto Anderson-Giraudon.*

155. Ambrogio Lorenzetti. Papa și franciscanii. Frescă, *detaliu.* Siena, San Francesco. *Foto Anderson-Giraudon.*

CUPRINS

INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE, 1912.. 7

PREFAȚĂ LA NOUA EDIȚIE, 1923..... 21

INDIA I. Sufletul indian.—II. Arta dravidiană. —III. Sculptura indiană.—IV. Arta gangetică. V. Expansiunea budismului 31

CHINA I. Sufletul chinez.—II. Pictura—III. Simbolismul deformant.— IV. Sculptura.—V. Sfera. 67

JAPONIA I. Izvoarele artei japoneze.— II. Arhaici și primitivi. — III. Clasicism și stilizare. IV. Impresionismul schematic. — V. Kôrin și meșteșugarii. —VI. Stampa..... 107

TROPICELE I. Negrii — II. Polinezienii. — III. Mexicanii 159

BIZANȚUL I. Supraviețuirea sufletului grec.— II. Icoana. — III. Expansiunea Bizanțului .. 199

ISLAMUL I. Cucerirea. — II. Arabescul. — III. Idolul și spiritul 217

CREȘTINISMUL ȘI COMUNA I. Creștinismul și barbarii. —II. Arta romanică. — III. Comuna.— IV. Ogiva.—V. Sculptura franceză.—VI. Natura și catedrala. — VII. Creștinismul popular..... 241

EXPANSIUNEA IDEII FRANCEZE I. Miracolul francez. — II. Anglia. — III. Germania. — IV. Spania 298

INTRODUCERE LA ARTA ITALIANĂ.... 329

MISIUNEA LUI FRANCISC DE ASSISI I. Izvoarele artei italiene. — II. Arhitectura. — III. Giotto. — IV. Maeştrii din Siena 359

INDICE DE NUME 397

LISTA REPRODUCERILOR 401

Lector : GHEORGHE SECUIU
Tehnoredactor : PETRE DUMITRIU

Apărut 1970. Coli de tipar 13. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.

Tiparul executat sub comanda nr. 85 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București, Republica Socialistă România

Editura Meridiane

Avem... o nevoie tot atît de imperioasă
de creație artistică
ca și de hrană și de dragoste.
Omul vrea să trăiască
și cere celor care cîntă
și care sculptează
să-i arate căile adevăratei vieți,
chiar cînd îi vorbesc despre moarte.
Oricare ar fi zeii
pe care-i adoră un popor,
acest popor și-i face
după chipul și asemănarea lui.

ÉLIE FAURE

Vol. I—V lei 90